

Dürers Darstellungen Christi am Oelberg

Abhandlung
zur Erlangung der Doktorwürde der
Philosophischen Fakultät I
der Universität Zürich

vorgelegt von
EDUARD PLÜSS
von Murgenthal

Angenommen auf Antrag von Herrn Prof. Dr. Gotthard Jedlicka

Juris-Verlag Zürich
1954



Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41507226_0057

Dürers Darstellungen Christi am Oelberg

Abhandlung
zur Erlangung der Doktorwürde der
Philosophischen Fakultät I
der Universität Zürich

vorgelegt von
EDUARD PLÜSS
von Murgenthal

Angenommen auf Antrag von Herrn Prof. Dr. Gotthard Jedlicka

Juris-Verlag Zürich
1954

Mit Bewilligung der Philosophischen Fakultät I der Universität Zürich wird hier im Druck eine Zusammenfassung der 1946/47 geschriebenen Dissertation vorgelegt. Die Gesamtdissertation mit Exzerpten zu Dürers Oelbergdarstellungen aus der kunstgeschichtlichen Literatur befindet sich in der Zentralbibliothek Zürich.



INHALTSVERZEICHNIS

Verzeichnis der Abkürzungen	4
Einleitung	5
Evangelientexte zum Oelberggeschehnis	7
Grosse und Kleine Holzschnittpassion	9
Kupferstichpassion und Grüne Passion	15
Die Eisenradierung von 1515 und die zugehörigen Zeichnungen .	20
Die Zeichnung von 1518	30
Die späten Zeichnungen	34
Die Zeichnung von 1520	35
Die Zeichnung von 1521	38
Die Zeichnung von 1524	43
Dürers Christusbild	47
Bibliographie	54

ABKÜRZUNGEN

- B. = Le peintre graveur par Adam Bartsch, Wien 1802—21.
- Schreiber = Schreiber, W. L., Handbuch der Holz- und Metallschnitte des XV. Jahrhunderts, Band V, Metallschnitte mit Darstellungen religiösen und profanen Inhalts, Leipzig 1928.
- Winkler = Winkler, Friedrich, Die Zeichnungen Albrecht Dürers, Band I—IV, Berlin 1936—1939.
- Glaser = Glaser, Curt, Die altdeutsche Malerei, München 1924.

EINLEITUNG

Die vorliegende Arbeit gründet in der Ueberzeugung, dass der eigentliche Gegenstand der Kunstwissenschaft das Kunstwerk in seiner Einheit und Einmaligkeit als Schöpfung sei. Zwar steht es als Einzelnes stets in vielfachen Bindungen, es steht in Zeit und Raum, hat als Schöpfung einen Schöpfer, als Gestaltung ist es eingegangen in einen Werkstoff. Aber was es ist, ist es in sich selbst und wird von uns in ihm selbst begriffen. Daraus ergibt sich die Aufgabe der einzelnen Werkerhellung. Selbst die grossen umsichtlichen Betrachtungen wie die einer Künstlerpersönlichkeit, der Kunst einer Nation, einer Zeit oder gar einer ganzen schicksalsgebundenen kulturellen Völkerfamilie bleiben in ihren notwendigen Abstraktionen gebunden an die sinnliche Realität des Kunstwerks, und ihre Hauptausbeute ist die bereicherte Schau wiederum des Einzelnen, die Beziehungsfülle, in der sie das einzelne Werk neu vorzustellen vermögen. Denn Kunst ist überhaupt nur in dem ihr wesentlich zugewandten Bereich künstlerischen Empfindens. Ausserhalb kann sie wohl auch vieles sein, nicht aber Kunst. Das künstlerische Empfinden aber verlangt je und je Gegenwart des realen Kunstwerks. So wird Kunst schöpferisch geschaffen, so wird Kunst schauend nachvollzogen.

Wir betrachten hier eine Gruppe graphischer Arbeiten Dürers, druckgraphische Blätter und Zeichnungen mit Darstellungen Christi am Oelberg. Unser Anliegen besteht dabei in dem Versuch, in jene Schicht der Werke Eingang zu finden, wo alles Geistige anschaulich und alles Anschauliche geistig wird und wo sie wahrhaft geschichtlich sind. In solch eine Wesenserhellung sind natürlich immer auch die Werte mit einbezogen, sonst müsste ja der Wert eines Kunstwerks unwesentlich und sein Wesen unwertig sein. Es wird indes hier die Wertfrage nicht mit besonderer Betonung gestellt, nicht eigentlich aufgeworfen, wenn auch in einzelnen Fällen die Echtheit von Werken geprüft werden muss und die Antwort in der Qualitätskritik gesucht wird. Es scheint nahezuliegen, für solches Tun die Begründung zu fordern. Nach was für Prinzipien wird da gewertet? — Wo aber das Wertproblem nicht grundsätzlich gestellt wird, scheint mir diese Frage nicht vordringlich. Eine rein theoretische

Erörterung solcher anspruchsvollen grundsätzlichen Fragen erweckt leicht den Anschein des Doktrinären, und es fehlt überhaupt ein verbindliches objektives Sprachbewusstsein. Das Empirische jedoch muss ohnehin an jedem Fall von Zuschreibung oder Abschreibung praktisch geleistet werden, sofern nicht einfach behauptet wird. Hier im Praktischen kann der kritische Leser sich auch ohne theoretische Vorbereitung ein Urteil über den Befund bilden, indem er den Weg selbstschauend mitvollzieht. Auch gewährleistete ja die vollkommenste Theorie noch kein richtiges Urteil im einzelnen Fall. Die Grenzen liegen in uns enger als in den Sachen.

Die Darstellungen Christi am Oelberg sind nur ein kleiner Abschnitt aus Dürers grossem religiösen Werk, in dessen Mitte die Passion Christi steht. Der Gegenstand unserer Arbeit ist somit ein eng begrenzter. Jedoch ein ausgezeichneter. Kein anderes Passionsthema hat Dürer künstlerisch-menschlich so nachhaltig beschäftigt wie das Oelbergthema. Dies dürfte nichts Zufälliges sein. Die Tatsache steht vielmehr in einem merkwürdig bedeutungsvollen Verhältnis zu Dürers Christusbild überhaupt. Das Christusbild Dürers wiederum, auf das unsere Arbeit hinführt, ist von ausgezeichnetem geschichtlichem Rang, zwischen Mittelalter und Barock die wesentlichste künstlerische Aussage über Christus.

Das menschliche Bewusstsein von der Realität Christi ist in keiner Zeit mit dem offenbarenden Wort allein ausgekommen, sondern hat immer nach Schau, Verbildlichung verlangt. Welch ausserordentliches Ereignis es bedeuten kann, wenn Christus im Bilde schaubar wird, davon ist uns heute wenig mehr gegenwärtig. Der echtste Anteil an diesem Ereignis ist für den heutigen Menschen vielleicht noch das Innwerden, dass gegenwärtig kaum ein ergreifendes künstlerisches Christusbild mehr möglich wird.

Kein Christusbild ist verbindlich geblieben. Was nicht heissen will, dass sie leere Gefässe, Hüllen geworden seien. Die Dogmengeschichte ist ein religiöser Spiegel ihres Werdens, ihrer Gegenwärtigkeit und ihres Alterns. Sie sind geschichtlich geworden und bewahren eben in ihrer Geschichtlichkeit etwas von der einst gegenwärtigen Kraft. Auch Dürers Christusbild ist längst geschichtlich. Seine Gegenwart stand aber auf der Schwelle einer religiösen Umwälzung, deren Stiftung im wesentlichen heute noch unverändert besteht. Es trägt Züge dieser Stiftung und ist darum im Raum der Reformation des Nordens auch heute noch unmittelbar lebendig.

Evangelientexte zum Oelberggeschehnis

An den Anfang sei der Evangelientext gestellt, der das Gethsemanegeschehnis berichtet¹. Er ist der Ursprung der Bilder.

Da kam Jesus mit ihnen zu einem Hofe, der hiess Gethsemane, und sprach zu seinen Jüngern: Setzet euch hier, bis dass ich dorthin gehe und bete. Und nahm zu sich Petrus und die zwei Söhne des Zebedäus und fing an zu trauern und zu zagen. Da sprach Jesus zu ihnen: Meine Seele ist betrübt bis an den Tod; bleibet hier und wachet mit mir! Und ging hin ein wenig, fiel nieder auf sein Angesicht und betete und sprach: Mein Vater, ist's möglich, so gehe dieser Kelch von mir; doch nicht, wie ich will, sondern wie du willst! Und er kam zu seinen Jüngern und fand sie schlafend und sprach zu Petrus: Könnet ihr denn nicht e i n e Stunde mit mir wachen? Wachet und betet, dass ihr nicht in Anfechtung fallet! Der Geist ist willig; aber das Fleisch ist schwach. Zum andernmal ging er wieder hin, betete und sprach: Mein Vater, ist's nicht möglich, dass dieser Kelch von mir gehe, ich trinke ihn denn, so geschehe dein Wille! Und er kam und fand sie abermals schlafend, und ihre Augen waren voll Schlags. Und er liess sie und ging abermals hin und betete zum drittenmal und redete dieselben Worte. Da kam er zu seinen Jüngern und sprach zu ihnen: Ach wollt ihr nun schlafen und ruhen? Siehe, die Stunde ist hier, dass des Menschen Sohn in der Sünder Hände überantwortet wird. Stehet auf, lasst uns gehen! Siehe, er ist da, der mich verrät!

Evangelium nach Matthäus, 26, 36—46

Und sie kamen zu einem Hofe mit Namen Gethsemane. Und er sprach zu seinen Jüngern: Setzet euch hier, bis ich hingehe und bete. Und nahm zu sich Petrus und Jakobus und Johannes und fing an, zu zittern und zu zagen. Und sprach zu ihnen: Meine Seele ist betrübt bis an den Tod; bleibet hier und wachet! Und ging ein wenig fürbass, fiel auf die Erde und betete, dass, so es möglich wäre, die Stunde vorüberginge, und sprach: Abba, mein Vater, es ist dir alles möglich; überhebe mich dieses Kelchs;

¹ Der Text wird nach der Luther-Bibel angeführt.

doch nicht, was ich will, sondern was du willst! Und kam und fand sie schlafend und sprach zu Petrus: Simon, schläfst du? Vermochtest du nicht, e i n e Stunde zu wachen? Wachet und betet, dass ihr nicht in Versuchung fallet! Der Geist ist willig, aber das Fleisch ist schwach. Und ging wieder hin und betete und sprach dieselben Worte. Und kam wieder und fand sie abermals schlafend; denn ihre Augen waren voll Schlags, und sie wussten nicht, was sie ihm antworteten. Und er kam zum drittenmal und sprach zu ihnen: Ach, wollt ihr nun schlafen und ruhen: Es ist genug; die Stunde ist gekommen. Siehe, des Menschen Sohn wird überantwortet in der Sünder Hände. Steht auf, lasst uns gehen! Siehe, der mich verrät, ist nahe!

Evangelium nach Markus, 14, 32—42

Und er ging hinaus nach seiner Gewohnheit an den Oelberg. Es folgten ihm aber seine Jünger nach an den Ort. Und als er dahin kam, sprach er zu ihnen: Betet, auf dass ihr nicht in Anfechtung fallet! Und er riss sich von ihnen einen Steinwurf weit und kniete nieder, betete und sprach: Vater, willst du, so nimm diesen Kelch von mir; doch nicht mein, sondern dein Wille geschehe! Es erschien ihm aber ein Engel vom Himmel und stärkte ihn. Und es kam, dass er mit dem Tode rang und betete heftiger. Es ward aber sein Schweiss wie Blutstropfen, die fielen auf die Erde. Und er stand auf von dem Gebet und kam zu seinen Jüngern und fand sie schlafen vor Traurigkeit und sprach zu ihnen: Was schlafet ihr? Stehet auf und betet, auf dass ihr nicht in Anfechtung fallet!

Evangelium nach Lukas, 22, 39—46

Johannes lässt im 18. Kapitel seinen Bericht über Jesu Leiden und Sterben mit der Gefangennahme beginnen.

Grosse und Kleine Holzschnittpassion

In der Oelbergdarstellung der «Grossen Holzschnittpassion» (B. 6) steigt der Vordergrund der Gethsemanelandschaft in starker Aufsicht an, dahinter türmt sich ein felsiger Mittelgrund auf, wird in der Mitte oben von der Randleiste überschritten und gibt rechts einen fensterartigen Durchblick in den Hintergrund frei. Da sieht man zunächst einen Streifen des Staudenzauns, der den Gethsemanegarten umschliesst, ferner Gebäude der Stadt Jerusalem, Gebirge und darüber eine Himmelsecke mit quellendem Gewölk. Die Landschaft ist fast üppig, formenreich, bewegt. Wächstümlich wild bewegen sich die Ränder des vielfach gestuften Vordergrundsgeländes: die Felsen sind durchklüftet, ihre Umrisse zerfressen; rings sprosst bewegtes Wachstum aus Boden und Gestein: Baum, Strauch, Pflanze, Gras. In der drangvollen Formbewegtheit spüren wir die Nähe der «Apokalypse».

In diese Landschaft bettet Dürer die figürliche Darstellung förmlich ein, doch nicht ohne auf eine bedeutende Wirkung von Hauptfigur und Hauptvorgang zu dringen. In diesem Sinn ist Christus in die planimetrische Mitte des Blattes eingesetzt, abgesondert auf eine umgrenzte kahle Bodenwelle. Links erscheint der Engel mit dem Kelch; rechts aus dem Hintergrund, von Judas angeführt, betritt der Trupp der Häscher den Garten; vorn schlafen die Jünger. So ordnen sich die Nebenfiguren Christus zu. Christus in der Mitte ist in halber Vorderansicht in die Knie gesunken, die Hände hebt er zaghaft abwehrend vor die Brust, der Blick und der geöffnete Mund verraten die Herzensangst. Von links über den Felsen her lässt sich der grosse, schöne Engel mit dem Kelch aufrecht schwebend zu Christus nieder. Auf sein Erscheinen und dessen Sinn richten sich Haltung und Ausdruck Christi. Der Vorgang her- und hinüber zwischen dem Engel und Christus ist zwar einfach, doch nicht ganz selbstverständlich. — Vom Kelch ist in den drei ersten Evangelien übereinstimmend im Sinn des Passionssymbols die Rede, nirgends aber im Zusammenhang damit von einem Engel. Dagegen berichtet Lukas allein, dass Christus über dem Beten ein Engel erschienen sei und ihn gestärkt habe. Von einem Kelch sagt Lukas in diesem Zusammenhang nichts, er führt überhaupt nicht weiter aus, in welcher Weise der Engel Christus

gestärkt habe. Beide Vorstellungen hat die Kunst verschiedenartig miteinander vermischt. So werden in vielen Oelbergdarstellungen des 15. Jahrhunderts Engel und Leidenskelch miteinander verbunden. Statt des Kelchs trägt der Engel manchmal, ebenfalls als Passionssymbol, das Kreuz. Bei Multscher (Gebet am Oelberg, Kaiser-Friedrich-Museum Berlin, Abbildung bei Glaser, S. 105) erscheint der Engel mit beidem, mit Kreuz und Kelch. Dabei ist der Kelch wohl nicht mehr als Passionssymbol, als das ja das Kreuz dient, sondern als Stärkungsbecher zu verstehen. Eine besonders merkwürdige Verbindung zeigt ein schönes Schrotblatt des 15. Jahrhunderts (Schreiber 2241), in dem den Figuren zur Verdeutlichung des Vorgangs Spruchbänder beigegeben sind. Christus betet: *Pater mi, si possibile est, transferat a me calix iste* (Mein Vater, ist's möglich, so gehe dieser Kelch von mir...). Der Engel spricht: *Constans esto ihesu fili dei* (Sei standhaft, Jesus, Sohn Gottes). Judas sagt zu den Kriegern, die er durchs Tor in den Gethsemanegarten führt: *Quemcumque osculatus fuero, ipse esto, tenete eum* (Welchen ich küssen werde, der ist's; den greifet). Unter der Darstellung steht in einem besonderen Textstreifen: *Factus est sudor eius, sicut guttae sanguinis decurrentis in terram* (Es ward aber sein Schweiss wie Blutstropfen, die fielen auf die Erde²). Der Kelch, welcher über Christus auf einer Bodenerhöhung steht, enthält zur Verdeutlichung seines Symbolcharakters die Leidenswerkzeuge! Das Kreuz aber wird über dem Kelch von dem schwebenden Engel gehalten. Somit ist der Engel hier einerseits in die Passionssymbolik einbezogen, anderseits seinen Worten gemäss als Stärkungselengel verstanden.

Der Vorgang im Holzschnitt Dürers (B. 6) hat eine einfache und klare Bedeutung. Der Engel bringt den Leidenskelch und zeigt ihn Christus. Nur so bekommt die Angstgebärde Christus ihren Sinn. Dem Engel entsprechen auf der rechten Seite die nahenden Häscher im Rücken Christi. In keiner andern Fassung des Themas hat Dürer die symbolhafte Leidensverkündung durch den Engel und den realen Beginn der Passion durch das Auftreten des Judas mit den Schergen, die Christus bis ans Kreuz bringen werden, zueinander in so wirksame Beziehung gesetzt. Er steht darin deutlich in der Tradition der altdeutschen Kunst, wo in den Oelbergdarstellungen der Verräter und die Häscher eine wichtige Rolle spielen.

² Die Worte Christi und des Judas sind dem Matthäusevangelium, der Textstreifen unten dem Lukasevangelium entnommen. Die Worte des Engels haben wahrscheinlich liturgischen Ursprung. Die Fassung des hier angeführten lateinischen Textes ist gegenüber dem Text des Schrotblattes vom Verfasser nach der Vulgata in einigem leicht verdeutlicht. Bei Schreiber der genaue Wortlaut.

Die drei Jünger hat Dürer ganz nach vorn in den Vordergrund genommen und in zwei Gruppen geteilt. Die grosse Gestalt Petri mit dem Schwert sitzt links allein, Johannes und Jakobus fügen sich rechts um den Baumstrunk in der Blattecke. Alle drei schlafen, Petrus in derber Entspannung, die beiden rechts in mühsamen Drehungen und Stützstellungen. Sie sind fern von Christus, von dem sie auch räumlich leicht abgeschieden sind durch Geländerippen, die von beiden Seiten blatteinwärts abfallen und sich wie Scheidewände hinter ihre Rücken schieben.

Diese erste Oelbergdarstellung wird von Dürer gleichsam redigiert in der Fassung, die er dem Thema in der «Kleinen Holzschnittpassion» (B. 26) gibt. Er überholt sie dort wohl in mehr als einer Hinsicht. Es wird beispielsweise als Mangel empfunden, wenn der grosse Fels oben in der Mitte auf dem Haupt Christi lastet und die Gestalt zusammendrücken scheint — als Mangel an Sicherheit in der Entfaltung der Rauntiefe. Dagegen bleiben die besondern Qualitäten dieses Erstlings ohne grossen Anspruch doch auch bestehen. Sie gründen teils in der Einlässlichkeit der Darstellungsweise. Ihr verdanken wir zunächst eine Landschaftsdarstellung, die bei ihrem Gegenstands- und Formenreichtum sich fast als reine Landschaft geben dürfte und ihn früheren und gleichzeitigen Werken Dürers kaum ihresgleichen hat, sicher nicht im Holzschnitt. Dürer mag vom Drang beseelt gewesen sein, den Schauplatz des Oelberggeschehens, das dem Gläubigen so schmerzenreich klingende Gethsemane, so gegenwärtig als möglich zu machen und damit der Hauptsache selbst zu dienen. In seinem Drang nach Deutlichkeit und Lebendigkeit zeichnet er in einem Strich, der unermüdlich das intim charakteristische des einzelnen zu erfassen beflissen ist. So bleibt der Schauwert zunächst und vorwiegend im einzelnen.

Dennoch werden auch Bindungen wirksam. Die Figuren legen sich in die Landschaftsgestalt ein, und sie binden sich auch untereinander: Christus versammelt als Mitte alle Beifiguren konzentrisch auf sich. Und wenn gerade diese Bindung lose bleibt, dürfte das nicht einfach ein Zeichen von Mangel an beziehender Gestaltungskraft sein, sondern mit dem Bildsinn in Zusammenhang stehn. Dürer kennzeichnet in dieser frühen Oelbergdarstellung Christus als den in der Entscheidungsstunde Verlassenen, der von Angst und Zagheit ergriffen wird, gemäss der Stimmung und dem Sinn der Evangeliumsworte, die berichten, dass Christus in Gethsemane angefangen habe «zu zittern und zu zagen» (Markus).

Die stärksten ganzheitlich zusammenfassenden Werte in diesem frühen Holzschnitt sind Licht und Schatten. Trotz der eingehenden Gegenstandsbezeichnung des Strichs gelingt es Dürer, die Striche nicht einzeln, wie das im frühen, umreissenden Holzschnitt der Fall ist, sondern in zusammengefassten Lagen wirken zu lassen, die im Druck als Dunkelheit und Schwärze erscheinen, und sie mit strichfreien hellen Lichtflecken zu durchsetzen. Diese Helldunkelwerte sind hier im Hinblick auf das Blattganze noch kaum organisiert, sondern den Gegenständen bewegt einverwoben, sodass die Wirkung einer starken und stimmungsträchtigen Lichtbewegung entsteht, ähnlich wie in den gleichzeitigen Blättern der «Apokalypse». Durch das Aufleuchten des hellen Lichtes in dunkel gehaltener Umgebung wird hier die Erregtheit der Gethsemanestunde nacherlebbar.

Dem frühen Holzschnitt lassen wir, der chronologischen Folge entgegen, gleich den andern folgen, der um 1510 entstanden sein muss (B. 26). Die Figuren haben einen beherrschenden Masstab, markante Körperform gewonnen und tragen feierlich-ernste, langfallende Gewänder. Sie fügen sich zugleich fest zur Einheit einer Gruppe zusammen, die mit kräftigen zusammengefassten Helligkeiten aus der Umgebung hervortritt, sich achsen- und randgerecht über die Blattfläche ausbreitet. Sie springt sogleich in die Augen, prägt sich ein. Die bauliche Struktur der Gruppe ist von einfacher Geschlossenheit. Die Hauptfiguren schliessen sich wirkungsmässig in einer vorderen Raumschicht zusammen. Die grosse Christusgestalt kniet in der Blattmitte. Die zu beiden Seiten tiefer gesetzten Jünger tragen sie und blockieren sie nach den Seiten. Mit Bedacht ist der vordere Unterschenkel Christi als waagrecht verbindende, getragene und selbst wieder tragende Grundlinie der über ihr sich aufrichtenden Christusfigur herausgearbeitet. Der Umriss der Gruppe ist in ein freies Dreieck eingebunden.

Der Landschaftsraum ist in seinem Aufbau dem grossen Holzschnitt nachgebildet, im einzelnen aber viel anspruchsloser. Boden und Fels sind nackt, die Formen schlicht. So hat sich etwa die Felspartie zu einer geraden niedern Mauer vereinfacht, die nur beidseitig von Christus zur Befestigung der Figur leicht aufspringt, dafür ist die Raumtiefe offener und zusammenhängender. Die Felsmauer führt in gerader Schräge raumerschliessend von vorn bis in den Hintergrund, der hohe Querfelsen links hinter Christus ist durch Hell und Dunkel als Gegenstand ausser Wirkung gesetzt, wie überhaupt die Gegenstandswerte der Landschaft gegenüber dem früheren Blatt stark zurücktreten. Wie die Felsmauer führt auch die

Bodensenkung klarer in die Tiefe. Dennoch kommt es zu keiner den Bildgehalt mitbestimmenden Tiefenraumwirkung, da die Figurengruppe vorn in einer Fläche zusammengehalten wird und die Wirkungsmittel überhaupt auf sich versammelt.

Die Christusgestalt, die das Holzschnittblatt aus seiner Mitte heraus entschieden beherrscht, ist aus der Grundform einer schlanken Pyramide in fast reiner Profilansicht, feingeschnittenen langfallenden Umrisslinien mit tiefempfundener Lebendigkeit herausentwickelt. Aus der Körperneigung heraus stützen sich die Arme mit den Ellbogen weit vom Körper auf die niedre Felsmauer, die ineinandergefalteten Hände sind hoch emporgenommen, die Stirn an sie niedergelegt, und das offen über die Schultern fallende Haar verdeckt einen Teil des in den Armwinkel gesenkten Profils. Christus betet. Damit kommt Dürer auf die hergebrachte ikonographische Gestalt des Themas. Bei weitem die meisten Oelbergdarstellungen vor Dürer geben Christus im Gebet, sei es das stille Gebet mit gefalteten Händen, oder das Gebet mit flehend geöffneten Armen, um nur die beiden am meisten vorkommenden Gebetsgebärden zu nennen. Die Darstellung des betenden Christus war dermassen das Uebliche, dass die Bezeichnung «Gebet Christi am Oelberg» etwa wie «Kreuztragung» oder «Grablegung» u. s. w. zur ikonographischen Formel geworden ist, nicht aber andere Darstellungstypen Christi am Oelberg. Dennoch ist nicht gesagt, dass Dürer bewusst auf die Tradition greife. Denn das Beten seines Christus ist etwas vollkommen Neues, neu in der Empfindung und in der Gestaltung. Wahrscheinlich hat er das Bild geschöpft aus tiefer persönlicher Versenkung in den Evangelientext. Es war die Regel, das Gebet nach aussen hin ergehen zu lassen und ihm eine Richtung zu geben, meistens auf den Kelch und den Engel zu, wie etwa das bereits angeführte Schrotblatt (Schreiber 2241) mit dem von Christus weg auf den Kelch hingeführten Spruchband deutlich zeigt, oder weniger häufig unmittelbar in Richtung nach dem Himmel. Dürers Christus aber ist ganz von aussen abgeschlossen und in sich gekehrt, sein Beten tief inbrünstig. Der Engel, der in der linken oberen Blattecke zwar klein und überschritten, aber sehr eindrücklich als dunkle Gestalt vor reiner Helle schwebt und ein grosses aufgerichtetes Kreuz vor dem Leibe trägt, muss daher als Vision Christi und nicht als reale Offenbarungserscheinung gedeutet werden. Christus und der Engel werden auch durch einen dichten Wolkenzug voneinander getrennt, der Engel bleibt zurückbehalten ins Ueberirdische. Christus kann ihn äusserlich gar nicht sehen, er verharret in seiner Gebetshaltung mit gesenktem Blick. Aber

damit ist das Wesentlichste über dieses Beten noch gar nicht gesagt. Denn seine ergreifende Dringlichkeit erhält es erst dadurch, dass es hineingehalten ist in einen dunklen Umgrund (die dunkelste Partie des Blattes), in ihn hineingehalten wie in die Nacht der Angst.

Obschon als Begleitfiguren Christi hier nur zwei Jünger in Betracht kommen, erweist sich das Blatt auch in dieser Hinsicht haltvoller als das frühere. Die Jünger verkörpern hier nicht einfach das gemeine Verschlafen. Dürer hebt sie geistig, und er kontrastiert sie gegeneinander. Johannes rechts, eine mächtig geschlossene blockhafte Gestalt, neigt den Kopf vor die im Schoss ruhenden Arme tief auf das äussere Knie hinab. Wie vom Schlaf geschlagen sitzt er da. Petrus dagegen liegt zurückgelehnt auf der Erde, seine Gestalt legt sich auseinander, bleibt aber im Umriss doch streng geschlossen. Wie er das eine Knie an die Brust hochzieht, wie die gefalteten Hände darüberliegen und das Schwert schräg im Schosse lehnt, das spricht von einem tief inneren Geschehen. Und der Ausdruck des Gesichtes verrät deutlich, wie das Leid noch im Schlummer seine Seele erregt. Diese Resonanz des Hauptvorganges in einer Jüngerfigur ist neu in der Darstellung des Oelberggeschehnisses. Dürer dürfte den Einfall dem Lukasevangelium verdanken: «Und er stand auf von dem Gebet und kam zu seinen Jüngern und fand sie schlafen vor Traurigkeit . . . »

Der Kupferstich

Der Kupferstich (B. 4), 1503 wahrscheinlich kurz vor dem Oelberg der «Kleinen Holzschnittpassion» (B. 26) entstanden, ist im ersten Holzschnitt und einer Vorzeichnung zur «Grünen Passion» (Winkler 298), die wir anschliessend betrachten werden, in mancher Hinsicht vorbereitet. Er ist aber durchaus neu als Werk, im einfachen und weiten Sinn des Wortes. Technik, Formenwelt, Bildsinn sind eine neue Einheit eingegangen.

Bei einer im grossen den beiden Holzschnitten analogen Anordnung des landschaftlichen Schauplatzes überrascht der Kupferstich durch wirk-samen, wesentlichen Raumgehalt. Jünger, Fels, Hintergrund verbinden sich zu einem tiefumgreifenden Raumbogen um das freie Mittelfeld, in dem die grossartige Christusgestalt kniet. Der freie Raum um Christus ist eine Art landschaftlicher Innenraum, in dem sich Christus allein befindet, eine plastisch vollrunde und in sich geschlossene, von der Umgebung abgelöste, isolierte, einsame Gestalt. Um diese Kerngestalt verdichten und verbinden sich die Gegenstände zu einer Raumschale.

Die Jünger, unter Christus eingesenkt in einen Graben, aus dem heraus die beiden links den Anstieg zum Fels vermitteln, alle drei ganz einbezogen ins Landschaftliche, mit dem sie auch in der Beleuchtung zusammen-genommen sind, gehören der Raumschale an. Sie ist der stoffliche, materielle Bereich. Damit ist eine deutliche räumliche und geistige Scheidung von Jüngern und Christus vollzogen. Die Jünger schlafen und haben keinen Anteil an dem hohen Geschehen, das sich im Raume Christi ereignet. Sie lassen Christus allein. Das Neue ist dabei weder der Schlaf der Jünger, noch die innere Rangordnung von Christus und Jüngern. Beides gehört der künstlerischen Ueberlieferung an, ist die in der vorangehenden Kunst schlechthin übliche Auffassung des innern Verhältnisses von Christus und Jüngern am Oelberg. Die Dürer vermittelnd vorangehende Zeit aber hat die Scheidung dadurch zustande gebracht, dass sie im Verhalten der Jünger das Komische herausstellte, gern sogar in möglichst drastischer Weise. Ein Nachklang davon ist in Dürers Oelberg der «Grossen Holzschnittpassion» (B. 6) vernehmlich. Dem Ernst des Ganzen wird dadurch natürlich wenig gedient. Wenn Dürer nun die Sphären räumlich scheidet, verzichtend auf die Herabsetzung der Jünger ins Lächer-

liche, erhöht er den Ernst und verdichtet er insbesondere die hohe Einsamkeit Christi.

Die drei Jünger sind indes nicht als eine Masse behandelt. Ihre Anordnung scheint herzukommen aus der alten Auseinanderlegung der drei Figuren nach den beiden Seiten, wobei auf der einen Seite zwei zusammenkommen. In diesem Sinn sind sie auch hier nach den Seiten auseinandergehalten. Zwei sind links zusammengenommen und ganz ins Terrain eingebunden. Die grosse Petrusfigur dagegen ist rechts gegen den Blatt- rand gelagert. Sie hebt sich besonders dadurch von den andern beiden ab, dass sie quer durch den Graben liegt, dabei zwar auch dem Terrain eingefügt ist, sich aber doch als Gestalt herauslöst. Petrus nimmt dadurch eine Sonderstellung ein unter den Jüngern. Er weist auf Christus hin, wächst aber doch nicht in den Bereich Christi hinein.

Durch die räumliche Aussonderung und Abschliessung Christi und die kontrasthaltige Absetzung der Jünger in einen irdisch materiellen Bereich wird das Oelberggeschehen zu einem einsamen und nirgends in der Welt gestützten Vorgang. Es vollzieht sich nun aber auch nicht mehr still innerlich, sondern als reales Geschehen von äusserster Heftigkeit: als eigentliche Begegnung zwischen Christus und dem Botschaftsengel. Weder Christus noch der Engel nehmen dabei die Mitte ein, sondern eben das, was zwischen ihnen ist: die Begegnung. Der Engel, dessen obere Körperhälfte in einer grossen, scharfstrahlenden Glorie schwebt und von einer verhüllenden Wolke getragen wird, dringt von links oben über dem Felsen an und bricht in den Raum Christi ein. Der Andrang ist nicht so sehr in der Gestalt des Engels selbst gegeben als in der Flammenwolke, die unter dem Engel hervor auf Christus einspringt. Christus scheint durch sie aus dem Gebet, das er knieend verrichtete, aufgeschreckt worden zu sein. Der Sinn des Vorgangs enthüllt sich aber erst oben in der eigentlichen Begegnung. Der Engel zeigt Christus das Kreuz, Christus sieht es und heftet seinen Blick darauf, und zugleich wirft er die Arme empor, mit einer raschen, fliehenden Wegwendung vom Kreuz, und ein Schrei löst sich aus seinem Munde. Die ganze Christusgestalt ist in ihrem Aufbau eine mächtige Gebärde des Aufschreiens. Die erhellte Mantelbahn, Kopf und Arme sind von einem emporgerichteten Bewegungsstrom ergriffen, der in die mehr noch als der Mund sprechenden Hände mündet. Die Bewegung richtet sich empor zum Himmel. Der Aufschrei Christi wird zu einem Hilfeschrei an den Himmel aus der Angst der Kreuzansichtigkeit. — Innerhalb des Realitätswertes

der Begegnung ist der Gegenwärtigkeitsgrad von Engel und Christus verschieden. Der Engel gehört doch der Welt der Erscheinungen an; Wolke und Lichtglorie haben etwas Momentanes, Engel selbst und Kreuz sind etwas raumeinwärts gedreht und legen sich nicht fest. Ihre Bezogenheit auf Christus wirkt daher momentan, die Hinwendung enthält in sich auch schon die Abwendung, den Wegflug. Schliesslich ist auch auf die Herausarbeitung des Engels als plastisch-körperliches Gebilde zugunsten einer mehr dunkel vor hell aufscheinenden Erscheinungsgestalt verzichtet. Die grosse und vollgestaltige Christusfigur dagegen ist zu einer alle andern Bildgegenstände überbietenden Plastizität herausgraviert. Die momentane Geschehnisbewegung scheint sich hier der beharrlichen statuarischen Form einzuverleiben und sich in ihr zu verewigen. So verdichtet sich die Christusgestalt in dem hohen Geschehen, in das sie hineingegeben ist, zu sinnbildhafter, fast monumentaler Selbständigkeit, und das Werk und der Betrachter ruhn zuletzt in ihr.

Die bedeutende bildhaft-geistige Ordnung des Kupferstichs ist auch in seiner graphischen Struktur erkennbar, ist in der graphischen Struktur mit ins Werk gesetzt worden. Zunächst unterscheidet sie die beiden kontrastierenden Sphären, die geistige Sphäre Christi und die weltlich-gewöhnliche. Jünger, Fels und Bäume, Hintergrund — die Raumschale — schliessen sich graphisch zusammen in einer kleinflächig bewegten, bis ins Minutiöse differenzierenden, in subtilsten Tonunterschieden den Stoffcharakter der Gegenstände zur Erscheinung bringenden Feingravierung. Das ist die materielle, irdische, gewöhnliche Sphäre. Die graphische Schrift der Sphäre Christi ist einfacher, grosszügiger. Die Dunkelheiten werden in langgezogenen Schraffuren gesetzt, die Lichter als grosse Flächen ausgespart. Die stoffliche Charakteristik wird vermieden, der Dingcharakter weniger deutlich, die Form prägnanter. Diese Charakteristik gilt nicht nur für die Figuren, sondern auch für ihre Umwelt. So ist die Fläche, auf der Christus kniet, im stofflich Dinghaften unbelebt, ein in abstrakten Wellenlagen zubereiteter Grund, der Christus aufzunehmen vermag. Und der Himmel, in den die Angstgebärde Christi emporhallt, ist in breiten horizontalgespannten, gleichsam nachhallenden und über den Händen Christi schliessenden Strichschwüngen gestaltet. Die Petrusfigur gibt sich als Zwischenglied auch in der graphischen Struktur.

Der Kupferstich leistet aber noch ein weiteres: er realisiert einen spannungsvollen Schwebezustand zwischen Deutlichkeit und Tonigkeit, in welchem die Dinghaftigkeit der Dinge zwar in hohem Masse gewahrt

bleibt, aber zugleich ein nächtliches Helldunkel auftreten kann. Der Oelberg der «Kleinen Holzschnittpassion» (B. 26) gibt die Nacht mehr als ikonographische Charakterisierung der Zeit. Im Kupferstich beginnt in einer überdinglich bewegten Verbindung der Helligkeits- und Dunkelwerte die Nacht als Stimmung zu schwingen. Die Nacht ist nicht finster, sondern von Licht gespiesen. Lichtquelle ist die Engellerscheinung, genauer die Glorie und die Flammenwolke. Ein Schlaglicht trifft von hier aus die Vorderseite der Christusgestalt, ein schimmerndes Halblight fällt seitlich auf die Jünger hinab, und Landschaftsraum und Himmelsfläche werden durchdrungen von einer aufhellenden Lichtvibration.

Damit dient aber auch das Licht wieder der Bildordnung, indem es die Hauptwerte: Engellerscheinung und Christusgestalt heraushebt und zusammenschliesst.

Verwandt mit dem Kupferstich ist die Oelbergzeichnung der Ambrosiana in Mailand (Winkler 298), die in den Zusammenhang der «Grünen Passion» gehört. In der ausgeführten Folge fehlt die Oelbergdarstellung, und die Mailänder Zeichnung dürfte eher eine Kopie nach einem Entwurf Dürers als dieser Entwurf selbst sein. Die «Grüne Passion» ist 1504 datiert, unsere Darstellung liegt zeitlich also zwischen dem Oelberg der «Grossen Holzschnittpassion» (B. 6, ca. 1498) und dem der «Kupferstichpassion» (B. 4, 1503). Sie ist auch innerlich Bindeglied, besonders in der Gestalt des auf den Knien liegenden und Arme und Blick flehentlich emporrichtenden Christus. Die Vorderseite seines Gewandes ist bereits in der Art der «Kupferstichpassion» (B. 4) als aufsteigende Bahn behandelt, doch die Gebärde besitzt noch nicht die spätere Entschiedenheit des erschrockenen Aufschreiens, sondern bleibt noch der alten Zagheit verhaftet. Neu, einfach, klar ist die vollständige Loslösung und Absonderung der Jünger von Christus als zusammengeschlossene Gruppe, die vorn in der linken Blattecke in den Schlaf gesenkt ist, während Christus rechts etwas zurück im Raume kniet und im Oelberggeschehen nach oben bezogen wird. Damit ist im wesentlichen der kontrasthaltige Kompositionsgedanke des Kupferstichs (B. 4) vorausgenommen. Beide Teile sind dabei einander zugewendet, so dass Christus seine volle Schauseite bietet. Die grossfelsige Landschaft ist als Bogen um die Gestalt Christi gedacht, kommt aber als räumliche Anlage wenig zur Geltung und wirkt mehr als flächiger Breitenabschluss des Raumes hinter den Figuren. Rechts

aussen scheint sie seitlich steil abzufallen; der gebirgige Fels im Rücken Christi wirkt im Werk Dürers etwas fremdartig, erinnert an Landschaftsformen im Stil der Donauschule. Links lässt die Landschaft einen Zugang für die Häscher offen. — Seltsam bleibt die Beziehung zwischen Christus und dem Engel, der von links oben aus einer Wolke erscheint. Was gemeint ist, kann leicht abgelesen werden: der Engel zeigt Christus (darin ist wieder die Lösung der «Kupferstichpassion» (B. 4) vorbereitet) das Kreuz. In der Höhe des Engels aber setzt die Zeichnung in einem breiten waagerechten Streifen fast ganz aus. Unter dem Engel hervor bewegt sich hier noch die Andeutung eines Wolkenbandes ins Leere, weiter unten über den Händen Christi flattert ein zweites Wolkenband, gänzlich unverbunden mit der Hauptwolke. Schlimmer als diese sinnlose Wiederholung ist aber das vollständige Aussetzen des räumlichen Zusammenhangs zwischen dem Engel und Christus. Die Darstellung greift hier im Zeigen des Kreuzes und der Angstgebärde Christi gar nicht ineinander. Der Engel scheint weit hinter Christus im Raum zu schweben, und das grosse Kreuz flieht hinter Christus raumeinwärts. Dann brechen unter dem Engel Ansätze von Baumwerk plötzlich ab, dem Eindruck nach aus Verlegenheit im Räumlich-Kompositionellen. Die zeichnerische Ausführung des Engels selbst ist besonders mangelhaft. Sein hinterer Arm ist auffällig lang, und dann trägt er über der Stirn ein zweites kleines Kreuz in der Art eines Attributs: da er mit dem grossen Kreuz erscheint, eine sinnlose Wiederholung. Unsicherheit im Zeichnen verrät sich auch links in der Umgebung der nahenden Häscher. Es scheint, dass dort auf dem Torbogen eine grosse Fackel stehe, was vom Zeichner nicht so gemeint sein kann. Diese Fackel nun strahlt ein grosses Licht aus, bis hinauf in die Wolke, die sonst bei Dürer als die Quelle des die überirdische Erscheinung des Engels begleitenden Lichtes verstanden wird. Der Strich schliesslich ist ungleichmässig und impulslos, mit Merkmalen wohl der Nachahmung behaftet. Die obern Umrisschnörkel der Wolke etwa treten wie ängstlich und ungeschickt nachgezogen heraus, an andern Stellen schwindet der Strich ins Blasse und Unbestimmte.

Das alles lässt wenigstens vermuten, dass es sich hier im grossen zwar um eine Darstellung Dürers handelt, die wesentlich innerhalb der Entwicklung seiner Oelbergdarstellungen liegt, die aber wahrscheinlich nicht fertig ausgeführt wurde (in der Folge der «Grünen Passion» fehlt ja der Oelberg) und in der Mailänder Zeichnung als Kopie vorliegt.

Die Eisenradierung von 1515 und zugehörige Arbeiten

Die Eisenradierung von 1515 (B. 19), dies schöne und bedeutende Blatt, ist oft ungerecht beurteilt worden. Es nimmt sich zusammen mit seinen Geschwistern im graphischen Werk Dürers gewiss etwas sonderbar aus. Dürer versucht hier eine neue Technik, die gemessen an der Kostbarkeit des Kupferstichs wohl etwas derb anmuten kann. Zur Wiedergabe feiner Nuancen ist sie nicht geeignet. Umso mehr wird Dürer Grund gehabt haben, sie einzuführen.

In den Jahren der Kupferstichpassion wird Dürers Können mit dem Grabstichel immer meisterlicher. Immer raffiniertere Effekte gelingen ihm. Das Virtuosenhumor droht. Wenn er jetzt und später auch noch grossartige Kupferstiche schafft wie etwa die drei Meisterstiche (B. 98. B. 60, B. 74), so ist er der Gefahr der Virtuosität andererseits auch erlegen. Es gibt von ihm aus dieser Zeit fast ganz Leeres. Seine künstlerische Entwicklung auf dem Gebiet des Holzschnittes nimmt einen parallelen Verlauf. Seit 1510 entstehen Holzschnitte, denen kaum mehr etwas eigen ist von der ursprünglichen Herbe und Ausdrucksgewalt dieser Technik, die sich vielmehr dem feinen Holzstich nähern. Zwar gibt es darunter Meisterwerke wie den «Gnadenstuhl» von 1511 (B. 122). Ja, man kann sagen, dass hier der Gipfel erreicht sei. Aber gerade darum droht die Gefahr.

Um dem Leerlauf zu begegnen, beginnt Dürer in dieser Zeit mit Versuchen in neuen Techniken. Er sucht Schwierigkeiten und Widerstände auf neuem Boden. Im Jahre 1512 greift er denn erstmals zur Radiernadel. Zunächst entstehen zwei Kaltnadelradierungen, ein «Schmerzensmann» (B. 21) und ein «Heiliger Hieronymus in der Einöde» (B. 59), denen in kurzem Abstand eine «Heilige Familie» (B. 43) folgt. Und dann, mit etwas mehr Ausdauer, versucht er sich in der Eisenätzung. Ausser unserem Oelbergblatt (B. 19) entstehen von 1515—1518 fünf weitere Blätter in dieser Technik³.

Die Oelberggradierung (B. 19) ist das Ergebnis einer grossen Bemühung um eine neue Deutung und Gestaltung des Oelbergthemas. Einem äusseren

³ B. 22, B. 26, B. 72, B. 70, B. 99.

Zwang, durch die Vollständigkeitsforderung einer Passionsfolge etwa, unterstand Dürer hier nicht. Das Blatt ist Einzelstück.

Schon in den Gegenständen und ihrer Disposition bringt es Neues. Ganz aussen am rechten Blattrand schichtet sich ein im grossen kubischer Gebetsfels auf, gegen den linken Rand steht ihm ein einzelner, markanter Baum gegenüber, der die Blattfläche von links nach rechts ungefähr im Verhältnis von eins zu zwei gliedert. Zwischen Baum und Fels, weit vorn und allein, fest in reiner Seitenansicht nach rechts dem Felsen zugewendet, ist die grosse Christusgestalt eingesetzt. Sie kniet rechtwinklig mit senkrecht aufgerichtetem Körper, trägt ein reiches, feierliches Idealgewand. Der Kopf ist umstrahlt von einem grossen dreiteiligen Flammennimbus, die sprechenden Hände sind frei vor die Brust gehoben und richten sich zusammen mit dem Blick auf den Becher, der oben auf dem Felsen steht, leicht vorgeschoben über den Rand desselben. In dem Becher steht ein kleines Kreuz. Zur Seite, dicht am Becher und niedergelassen auf die Felsplatte, den Kopf vorgeschoben über den Fels, den Blick auf Christus gerichtet, schwebt liegend auf gebreiteten Flügeln der Engel. Sein Körper wird nicht sichtbar, aber unter ihm hervor braust ein gewundenes Wolkenband und zieht sich über Christus weg zur Baumkrone hinüber. Fels, Baum und Wolkenband rahmen die Christusgestalt. Unten wird sie von einigen, in der Waagerechten straff sich verbindenden Geländeschollen getragen. — Der schmale Streifen links vom Baum bindet sich mit der Hauptzone durch die Beleuchtung und die verklammernde Kraft der Baumäste. Hier sitzt, von hinten an den Baumstamm angelehnt, die kleine Gruppe der Jünger eng beisammen — weitab von Christus. Dieser neue Gedanke, die Jünger nicht vor oder seitlich von Christus anzuordnen, sondern in die Raumentiefe zu entfernen, ist sehr einfach und dem Wort gemäss, Christus habe die Jünger «einen Steinwurf weit» zurückgelassen. Weiter hinten tritt die Schar der Häscher in den Garten ein. Dahinter eine Fernlandschaft.

In dieser Weise sind die Bildgegenstände hier neu geordnet. Sie stehen aber gar nicht in erster Linie in einem baulich befestigten Bezug zueinander, sondern sind miteinander verschmolzen in einem umfassenden Weben von Hell und Dunkel, das primär Formcharakter und Sinngehalt bestimmt. Assoziationen zu Rembrandt, Tintoretto, dem alten Tizian stellen sich ein, und man ist erstaunt, einen solchen Grad von Helldunkel

⁴ Z. B.: Rembrandt: Werke zw. 1650 und 1660; Tintoretto, Scuola di San Rocco; Tizian, Spätwerke wie die Münchener Dornenkrönung.

bei Dürer zu begegnen¹. Der Nimbus Christi ist Mittelpunkt als eine Art explosiv aufflammender und weithin ausstrahlender Lichtquelle. Von ihm aus geht gleichsam ein Wetterleuchten durch die Bildszene. Einzelne Partien werden hell, fast grell erleuchtet, andere liegen im Halbdunkel, und am Himmel wird die Schwärze einer umhüllenden Finsternis geahnt. Vorn trifft das Licht eine Bodenwelle und einige verstreute Steine, es treibt über die Figur Christi, an deren Gewandfalten es gleichsam aufschäumt, streift die obere Lagen des Felsens mit Kelch und Engel, fährt mit der Wolke über Christus hinweg und durchscheint die Baumkrone, greift aus der Jüngergruppe eine Figur ganz, von einer zweiten einige Punkte heraus und lässt die dritte ganz eingestrichen ins Dunkel, blitzt in der Ferne des landschaftlichen Ausblicks wieder auf, legt hier eine Ebene hell hin, beleuchtet die nahende Härschar und hebt dahinter einen Hügel aus dem Dunkel. Jedoch es legt nicht etwa einen Blickweg fest, es zündet vielmehr punktuell verstreut.

Eine heftige atmosphärische Bewegung begleitet die Lichtbewegung. Es stürmt nicht etwa, aber doch ist der Raum wie von einem Sturm durchbraust. Die Äste des Baumes biegen sich heftig mit ausholendem Schwung, Zweige und Laub werden mitgerissen und zerfahren in skizzenhaft flüchtigen Linien ins Dunkel. Von dieser Bewegung sind auf ihre Weise auch der Engel, die Wolke, der in rasanten Linien zugestrichene Himmel, das Gewand Christi ergriffen, und sie erfüllt als graphische Vibration die ganze räumliche Atmosphäre. Die Figuren sind mehr Existenzen aus Hell und Dunkel als plastische Werte.

Christus aber in seinem Wesen und Gehaben verharret inmitten der Bewegung als ruhige, feierliche Mitte. Was hat das zu bedeuten? Wie will Dürer diesen Christus, den ganzen Gethsemanevorgang, die Darstellung im ganzen hier verstanden wissen? Es scheint mir methodisch richtiger, mit dem Versuch einer Deutung zuzuwarten und zuvor den Werdegang der Radierung darzustellen. Es bestehen drei zugehörige Federzeichnungen, zwei sind wie die Radierung mit der Jahreszahl 1515 versehen. Sie bereiten die Radierung vor. Wir betrachten zuerst das Werden der Form im ganzen, dann das des sinngebenden Bildkerns um die Gestalt Christi.

Das Verhältnis der zweifellos am Anfang stehenden Zeichnung (Winkler 584) zur Radierung könnten wir als Werkplanung bezeichnen. Dürer versucht eine Neugestaltung des Oelbergthemas. Dabei ist er sich des Experimentierens offensichtlich bewusst. — Die Darstellung zerfällt in eine

vordere durchgezeichnete und eine hintere bloss in Umrissen angedeutete Partie. Die vordere enthält das Wesentliche: Jünger, Christus, Kelch, Engel, eingesetzt in einen von links nach rechts ansteigenden einfachen Landschaftsbau. In der gestuften Anordnung ist eine geistige Rangordnung erstrebt. Damit bleibt Dürer hier noch der Lösung des Kupferstichs von 1508 (B. 4) verpflichtet. Die Anordnung der Jünger unter sich ist sogar im grossen eine direkte Uebernahme, nur unter Umkehrung der Seiten. Aber gerade sie widersetzt sich hier der eigentlichen Absicht und ist von Dürer schon in der nächsten Fassung aufgegeben worden. Wohl sollen die Jünger aus ihrer Absetzung heraus auf Christus hinweisen, das ist aus der etwas gezwungenen Haltung des linken fast zu deutlich ersichtlich, und beim schön und ausdrucksvoll gelegten mittleren will die Wegdrehung ihn wohl gerade in Beziehung zu Christus bringen. Wirksamer wird aber die Zusammenordnung und Bindung der Jünger nach der Tiefe, die den Blick aus dem eigentlich sinnhaltigen Zusammenhang vorn in den Hintergrund verschleppt. Mit dem einen Tiefenzug, der sich hinter den Jüngern in der Strasse bis zum Grüppchen der eintretenden Häscher fortsetzt, läuft in der doppelten Baumreihe hinter Christus ein zweiter, der mit seiner starken Perspektive den Blick direkt von Christus weg ebenfalls zu den Häschern hinführt. Was hier als Raumerschliessung und Tiefenbildung gedacht ist, wird zu einem doppelten Blickabzug ins Nebensächliche. Es scheint, dass Dürer dem zunächst noch zu steuern versucht habe mit einer deutlich nachträglichen Strichbogenlage, die die Bodenwelle hinter Christus erhöht und zugleich Christus und Jünger stärker verbindet. Aber damit waren die Unstimmigkeiten nicht behoben, und zudem zeigt die folgende Neuordnung, dass Dürer auch noch anderes als unbefriedigend empfand. So nahmen ihm die Jünger im ganzen zu viel Raum ein und waren ihm im einzelnen zu gewichtig ausgefallen. Die Christusfigur dagegen erwies sich ihm als zu unscheinbar und der Vorgang zu sehr als ein Randgeschehen. Gegenüber der späteren Helldunkelfassung bleibt Dürer in diesem ersten Entwurf noch ganz im Bereich geklärter Raumgestaltung und plastischer Körperbildung. Dem Licht und Schatten kommen eine bloss dienende Rolle zu, so wie der Strich, obschon stellenweise skizzenhaft rasch, klarer Gegenstandsformung dient.

Den Charakter der zweiten Zeichnung (Winkler 585) darf man in Hinblick auf die Radierung vielleicht als «Gedankensammlung» bezeichnen. Die deutlichen Reminiszenzen sind verschwunden, die Struktur der Radie-

rung ist im wesentlichen geschaffen. Die Christusgestalt ist nun entschieden grösser, weiter nach vorn gerückt, hat ihren Nimbus erhalten: die Jünger dagegen sind in den Raum entfernt und da zu einem Grüppchen zusammengefasst worden. Dazwischen erhebt sich an Stelle der Baunallee ein einzelner grosser Baum. Christus, Baum und Jünger verbinden sich in einem einzigen den Raum erschliessenden Tiefenzug, der schon vor der Christusfigur in der linken untern Blattecke eingeleitet wird von dem treppenartigen Anstieg, und der hinter den Jüngern in die Landschaft, gegen die anrückenden Häscher hin ausläuft. Der Blick bleibt aber gesammelt auf Christus als Mitte. Er folgt dem Tiefenzug, indem er sich gleichsam dehnt, er wird nicht fortgenommen. In hohem Masse deutet auch schon der Strich den Charakter der Radierung an, indem er sich neben der Gegenstands-umreissung und -ausformung in den Dienst eines bereits sich wesentlich andeutenden Helldunkels stellt. Es scheint, dass Dürer wenigstens in dem obern Teil des Blattes in den getränkten, meist langzügigen und sich verflechtenden Strichflächen auf die Radierung hin zeichnet. Christus löst sich aber noch als mit scharfer Feder gemisselte, helle Figur aus dem tonigen Grund heraus. Einzig im Nimbus ist sie damit schon ganz im Sinn der Radierung verbunden. — Damit wird die Zeichnung aber bereits nicht mehr gegen ihre Vorstufe, sondern gegen die Radierung abgesetzt. Dies muss noch weiter geschehen. Allgemein lässt sich der Unterschied dahin bestimmen, dass von der Zeichnung zur Radierung mit einer Vertiefung des Helldunkels, an der die Radiertechnik im Sinn der künstlerischen Absicht (vielleicht sogar darüber hinaus) von selbst mitgeholfen hat, der Aufbau in einigen wesentlichen Punkten gestraft wird. So fehlt der Zeichnung noch die rahmende Fassung der Christusfigur; an Stelle des in der Radierung von Fels zu Baum gezogenen Wolkenbandes hat die Zeichnung nur eine einzelne, unverbundene Wolke vor dem Gesicht des Engels. Der Baum besitzt in der Zeichnung wohl noch kaum etwas von der späteren rahmenden Kraft; nicht nur die Aeste, sondern auch der Stamm biegen sich fliehend von Christus weg. In der Radierung steht der Baum straffer in der Senkrechten, und Stamm und Aeste wirken in ihrer spannungsvollen Durchbiegung stärker als Klammern. Ferner werden die beiden seitlichen Ränder und der untere Rand beschnitten, auf der Felsseite bis dicht an den Kelch und die Steinkante heran, auf der Ferneseite so, dass die Jüngergruppe sich näher an den Baum sammelt, alle Kleinmotive des Hintergrunds dichter zusammenrücken, sodass der Blick hier weniger verschweift. Unten, wo in der Zeichnung die grosse Terrain-

vorlage etwas leer wirkt, verschmälert die Radierung nicht nur, sondern gliedert durch plastische Vertiefungen mehr auf, setzt die erhabenen Formen so an und hebt sie durch das Licht hervor, dass sie die Christusfigur unterbauen. All diese Veränderungen rafften die Bildstruktur im Sinn einer wesentlichen Verdichtung.

Die dritte, undatierte Zeichnung (Winkler 598) ist die Studie zu einem betenden Christus. Sie wird von verschiedenen Forschern ins Jahr 1515 angesetzt und damit wohl in Zusammenhang mit der Oelbergdarstellung gesehen⁵. Winkler bleibt unentschieden zwischen 1515 und 1518, zwischen einer Zugehörigkeit zur Radierung und einer 1518 datierten neuen Oelbergzeichnung (Winkler 586), die wir im nächsten Kapitel besprechen werden. — Der Christus der Studie hat die vor die Brust gehobenen Hände zusammengelegt und blickt mit schmerzlichem Ausdruck leicht aufwärts, ohne den Kopf dabei über die Normalhaltung zu heben. Er ist in ein sehr reich fallendes und sich am Boden stauendes Gewand geschlagen. Dadurch scheint eine Zugehörigkeit zur Zeichnung von 1518 (Winkler 586) doch ausgeschlossen, da Christus dort nicht nur in sich selbst, sondern durch die ganze Komposition eine wesentlich emporgerichtete und nur dürftig bekleidete Gestalt ist. Dagegen schiebt sich die Studie zwangslos zwischen die beiden Vorarbeiten zur Radierung (Winkler 584 und 585) ein. Es liegt nahe, dass Dürer, nachdem in der ersten Zeichnung Christus zu arm ausgefallen war, sich zur Gestaltung einer seiner Absicht entsprechenden Hauptfigur sammelte. Wenn Christus dann in der zweiten Zeichnung, wie wir vorhin feststellten, eine noch zu selbständige Figur bleibt, die sich noch nicht wie in der Radierung ins Ganze einbindet, dürfte der Grund dafür eben darin liegen, dass Dürer die Studienfigur einsetzte. Weitgehende Verwandtschaft mit dem zweiten Entwurf weisen die Gewandkomposition und die scharfe, skulpierende Federtechnik auf. Immerhin sind auch nicht unerhebliche Unterschiede festzustellen, die mir aber nicht in die Richtung der Zeichnung von 1518 (Winkler 586) zu weisen scheinen. So in der Gebethshaltung der Hände und besonders in der räumlichen Stellung der Figur.

Die Darstellung des eigentlichen Gethsemanevorgangs und damit der Sinngehalt machen wie die gesamte Formenwelt eine Entwicklung durch.

⁵ Hiezu nähere Angaben unter Winkler 598.

Die erste Zeichnung (Winkler 584) gibt Christus im Gebet, vielleicht in Anschluss an die «Kleine Holzschnittpassion» (B. 26), doch ist die Auffassung ganz anders. Christus kniet mit vor die Brust gehobenen und an den Spitzen der Finger zusammengelegten Händen vor einem kubischen Felsblock. Der Kelch steht mitten darauf, mit einem kleinen Kreuz nun deutlich als Symbol der Passion bezeichnet. Darüber schwebt aufrecht der Engel, von einem zweiten, etwas höheren, links anschliessenden und vom Blattrand überschrittenen Felsen optisch getragen. Mit der Linken deutet er auf den Kreuzkelch, die leicht gehobene Rechte spricht mit ausgestrecktem Zeigefinger zu Christus hinab. Das Gesicht Christi richtet sich empor, der Blick sich deutlich auf den Engel. Offenbar hat sich dieser Engel niedergelassen, um Christus im Kreuzkelch die Passion anzukündigen, Christus lauscht auf seine Worte und zugleich richtet sich sein Blick flehentlich zu ihm empor. Dazu die folgenden Bedenken: Nach der Schrift hat Christus alles vorausgewusst und immer wieder auf seinen Kreuzestod hingewiesen. Das Kreuz braucht ihm also weder angekündigt noch erklärt zu werden. Der Engel erscheint als Deuter, aber nicht als Ueberbringer des Kelches, der schon vor dem Erscheinen des Engels auf dem Fels gestanden haben muss. Da der Kelch aber überhaupt symbolischer Inhalt des Gethsemanegebets ist («Und er riss sich von ihnen einen Steinwurf weit und kniete nieder, betete und sprach: Vater, willst du, so nimm diesen Kelch von mir; doch nicht mein, sondern dein Wille geschehe!» Lukas), braucht er dem betenden Christus nicht noch gedeutet zu werden. Die Beziehungen hin und her scheinen sich nicht recht zu reimen. Wie in der Form handelt es sich für Dürer offenbar auch in der Deutung des Vorgangs zunächst um ein unverbindliches Experiment, was die bloss andeutende Umrisshaftigkeit des Engels auch deutlich verrät.

Die Veränderungen, welche die zweite Zeichnung (Winkler 585) bringt, auch die geringfügigen, sind wesentlich. Wie früher schon beschrieben werden musste, ist Christus in entscheidender Weise zur Mitte umgedeutet und umgestaltet worden. Der mächtige Flammennimbus strahlt jetzt von seinem Haupte aus. Seine Gebetsanlehnung an den Fels hat sich gelöst zu freier, ruhiger Hinrichtung mit vor der Brust im Sprechen geöffneten Händen. Blick- und Gebärderichtung zielen auf den nun bis über den Rand des Felsens vorgeschobenen Kelch. Die Beziehung zwischen Christus und dem Kelch wird dadurch bedeutend hervorgehoben. Ganz neu ist die Einbindung des Engels in den Vorgang. Er erscheint über dem Kelch bloss mit dem Kopf und blickt mit aufgerissenen Augen auf Christus.

Die Radierung (B. 19) wahrt diese Bezüge. Dürer nimmt nur noch geringfügige Aenderungen vor. Der Fels wird bis unter den Engel emporgehaut, der Kopf erscheint dicht neben dem Kelch, das Antlitz wendet sich Christus mit einem Ausdruck des Erschreckens fast voll zu. Die Richtung Christi zum Kelch ist gestellt, die Haltung aber bleibt dieselbe.

Was bedeutet dies alles?

Schon zu Beginn haben wir das Helldunkel als das eigentlich Bedeutende der Darstellung empfunden und festgestellt, dass die Quelle des Lichts der mächtige Flammennimbus Christi sei. Die Auffassung des Lichts als eine Art der Gotterscheinung ist durch die Bibel vielfach bezeugt. Die mittelalterliche Kunst hat sich des Lichts in Form von Strahlen vielfach bedient zur Darstellung der Epiphanie. Die Darstellungsform in unserer Radierung ist anders, die Bedeutung grundsätzlich dieselbe. Im Flammennimbus offenbart sich in fast explosiver Weise das göttliche Wesen Christi. Der umhüllende Nachraum widerhallt davon in einem Zustand wunderbarer Erhellung und Bewegung. Neben der Göttlichkeit Christi müssen die schlafenden Jünger in den Abstand des gewöhnlich Menschlichen rücken: aber der Abstand bleibt gnädig im allverklärenden Licht durchbunden. Kraft seiner offenbar werdenden Göttlichkeit ist Christus hier die Mitte, nicht auf sich beziehende, sondern ausstrahlende, spendende Mitte. Das Gethsemanegebet wird hier zur Ergebung in die Passion, Ergebung in die Vollendung, aus der sich die Göttlichkeit Christi offenbart.

Die neue Technik - - die Radierung, die Dürer für diese neue Oelbergdarstellung angewendet hat, ist wesentlich mitbeteiligt am Werden des spezifischen Bildcharakters. Das wird ersichtlich in einer näheren Betrachtung der eigentlich graphischen Beschaffenheit der Darstellung. Die Radierung scheint rasch hingezeichnet zu sein, man glaubt eine fliegende Hand in ihr zu fühlen. Der Strich wirkt zügig und improvisiert. Oft führt er über die Grenzen der Dinge hinein oder gar ganz über sie weg. Die Linien, die als Konturen die einzelnen Gegenstände umreißen, werden kaum gesehen. Nirgends treten sie als das Wesentliche hervor, und es wird deutlich, dass die Radierung überhaupt nicht auf die klare Einzelercheinung abzielt. Dem fliegenden Strich verdankt sie in erster Linie den Eindruck der Bewegtheit. Aber auch der Strich bleibt nichts Einzelnes. Die Striche verbinden sich zu Massen, sei es in Form von Parallellagen oder Kreuzlagen. Es entsteht eine Gesamtwirkung von der Art eines Gewebes. Diese Strichverbindung bleibt jedoch ganz unregelmässig und scheint

wiederum improvisiert. Bald treten die Striche nahe zusammen, berühren sich sogar und fliessen ineinander. Diese strichdichten Stellen wirken sich als Dunkelheiten aus. Zwischen sich nicht berührenden Strichen schimmert das Weiss des Papiers hervor: je grösser der Abstand zwischen den Strichen ist, um so kräftiger wird das Weiss, das, in Kontrast zum Schwarz der Striche, als Helligkeitswert wirkt. Grössere strichfreie Stellen, wo das Papier nicht in der Art eines Strichs, sondern als Fläche, als Fleck durchtritt, erscheinen als breite Lichter, wie etwa der Nimbus Christi oder die geballte Wolke. Je dichter das Dunkel um eine solche Stelle liegt, umso heller, lichthaltiger wird das Weiss. Die Kontrastwerte steigern einander. So steht das Strichgewebe der Radierung primär im Dienst von Hell und Dunkel, das Wesen der Radierung schlechthin ist das Helldunkel. Und darum wäre keine andere Technik in gleichem Masse vorbestimmt gewesen, die von Dürer, wie der zweite Entwurf deutlich zeigt, gewollte Lichtoffenbarung durch Christus zu realisieren.

Es stellt sich nun noch die Frage, ob die Zeichnungen oder die Radierung die Darstellung in richtiger Ansicht gebe, ob Dürer in den Zeichnungen seitenverkehrt gearbeitet habe, um bei der Umkehrung im Druck der Radierung den Originaleindruck zu sichern, oder ob er unbekümmert um die Umkehrung in den Zeichnungen die richtige, d. h. eigentlich gemeinte Ansicht entworfen habe. Wir dürfen zur Beantwortung der Frage von der grundsätzlichen Feststellung ausgehen, dass eine Raumdiagonale, die einen Punkt links vorn mit einem Punkt rechts hinten verbindet, von vorn nach hinten abgelesen wird, also in die Tiefe hineinführt, während umgekehrt die Verbindung eines Punktes rechts vorn mit einem Punkt links hinten, von hinten nach vorn abgelesen wird, also aus der Tiefe hervorführt. Das ist nichts anderes als die tiefenräumliche Auswirkung der bekannten Erscheinung, dass die natürliche lineare Blickrichtung von links nach rechts verläuft. Diese Erscheinungen wirken sich in der bildenden Kunst so allgemein aus — dennoch möchte man lieber von Sehgewohnheiten als Sehgesetzen sprechen — und sind darum so bekannt, dass sich hier eine grundsätzliche Erläuterung an Beispielen erübrigt. — In beiden Zeichnungen (Winkler 584 und 585), in der ersten stärker als in der zweiten, verläuft eine Raumdiagonale von links vorn nach rechts hinten und zieht den Blick aus dem Vordergrund in die Tiefe, zugleich vom Kern der Darstellung weg. Wir haben das beschrieben. In der Radierung hingegen legt sich der Blick von Anfang an auf die Christusfigur

fest. Die linke, die Ferneseite links vom Baum tritt von selbst vor in die Hauptdarstellungs- und Hauptblickzone, anstatt den Blick nach hinten zu entziehen. Der Blick ruht auf Christus als Mitte. — Darum wird man dieser Ansicht den Vorzug geben und sie als Originalansicht bewerten dürfen. Somit hat Dürer die Entwürfe im Gegensinn gezeichnet, und man braucht sie nur einmal mit dem Spiegel umzukehren oder umgekehrt vor das Licht zu halten, um zu sehen, dass in der Umkehrung die betreffenden Mängel, die wir früher beschrieben haben, sich mildern. Ob Dürer für sein ganzes druckgraphisches Werk so verfahren ist wie hier, ist eine noch nicht systematisch untersuchte Frage.

Die Zeichnung von 1518

In der Zeichnung von 1518 (Winkler 586) geht Dürer vom ersten Entwurf zur Eisenradierung (Winkler 584) aus, den er in sprechender Weise korrigiert und weiterbildet. Dazu kommen, wie ich hoffe zeigen zu können, bei dem gegebenen Entstehungsdatum höchst überraschende Anregungen von Seiten Schongauers.

Aus der ersten Vorzeichnung zur Radierung übernimmt Dürer den Gedanken einer von rechts unten nach links oben ansteigenden Anlage der Vordergrundlandschaft mit gegensätzlich aufeinander bezogenem Einbau der Jüngergruppe und der Christusgestalt, und auch die Weiträumigkeit des landschaftlichen Fernblicks, die der früheren Zeichnung gegenüber noch gesteigert wird. Er führt den Grundgedanken jetzt aber mit überzeugender Konsequenz durch. Die Vordergrundlandschaft zieht sich in einem sich verbreitenden Bogenstreifen von rechts unten nach links oben. Dieser Bogenstreifen hebt sich links unten gegen den leeren Grund des Papiers, rechts oben gegen den waagerecht gestrichenen Himmel wirksam ab. Alle landschaftlichen Kleinformen gehen in diesen Zug ein oder wirken sogar an ihm mit. Der zeichnende Federstrich hält ihn mit ein, selbst in Schraffierungen der Christusfigur. Die szenische Darstellung ihrerseits wertet ihn in vollem Masse, von Rand zu Rand aus, rechts beginnend mit den Jüngern, links oben endend in dem nur noch halb sichtbaren Kelch. So entsteht der Eindruck einer hohen kompositionellen Notwendigkeit, der sich in der Erkenntnis des besonderen Zusammenhangs von Landschaft und Christusgestalt noch vertiefen wird. Nichts mehr durchkreuzt diesen kompositionellen Grundgedanken.

Innerhalb des grundlegenden Bogenstreifens werden Christus und Jünger nach den Seiten breit auseinandergehalten. An seinem Beginn rechts unten sitzen die Jünger um einen nur knapp ins Blatt hineinstossenden Steinkubus gesammelt, alle drei in ausdrucksvollen Schlafstellungen. Die eine, ganz sichtbare Figur fasst die Gruppe in eins zusammen und charakterisiert sie auch als ganzes in gehaltlicher Hinsicht, indem sie sich aus dem Grundzug der Landschaft herausdreht und abwärts richtet. Die Bedeutung wird im Vergleich mit Christus von selbst klar. Christus ist voll in den Landschaftszug hineingegeben, in dessen Sinn ganz nach links

hin, von den Jüngern weg und besonders wirksam aufwärts nach dem Kelch hin gewendet. Das ist hier die eindruckliche Art, in der sich innerhalb ihrer Verbindung zwei Welten scheiden. — Die Christusgestalt ist tiefer in den Raum gesetzt als die Jüngergruppe, vom Betrachter etwas zurückgezogen in einen grottenartigen Raum, der auf drei Seiten vom Gelände umstellt wird. Der Blickweg zu ihm hin jedoch liegt frei. In diesem Raum hat sich Christus auf die Knie geworfen und betet. Der Ausdruck wird getragen von der aufsteigenden Gebetsgebärde der zusammengelegten Hände, dem aufwärts blickenden Gesicht mit dem qualvoll geöffneten Mund und der geringen, aber sehr eindrucksvollen Seitendrehung des ganzen Körpers auf den Knien. Die Emporrichtung des Gebets in der Gestalt Christi gewinnt ihre Kraft und Notwendigkeit aber besonders durch ihren vielfachen Mitvollzug in der Landschaft. Ihre nach links oben ansteigende Gesamtanlage haben wir betrachtet. Als besonders wichtig in Zusammenhang mit der Christusfigur greifen wir noch den sprechenden Verlauf der hinteren Geländelinie heraus mit dem stufenweisen Anstieg am Anfang und der steilen Aufrichtung im Rücken Christi. Der Anstieg ist auch in dem Geländeansatz vor Christus und in besonders scharfzügigen und jähren Strichen im Gebetsfels eingehalten. Nun wächst aber zudem gleichsam aus den Händen Christi selbst ein Bündel schlanker Stämmchen senkrecht empor und leitet die bebende Bewegtheit des Gebetes aufwärts. Ueber dem Haupte Christi schwingt ein Bäumchen auf die Höhe des Gebetsfelsens auf ein zweites kleineres Bäumchen über und gegen den Kelch hin aus. Der Gegenstandswert dieser Bäumchen ist gedämpft zugunsten einer ausgesprochenen Funktionalität. Die Bäumchen verspannen Christus mit dem Gebetsfelsen, bringen ihn in ein zwingendes, unvermeidbares Verhältnis mit ihm. Es kommt in dieser Verspannung zu einer eigentlichen Begegnung zwischen der Emporrichtung Christi und dem Felsen, der aus seinem jähren Anstieg heraus in einer Art Welle vornüberspringt, wie in einem Gegenschlag auf Christus zu. Dahinter steht die Andeutung des Kreuzkelches mehr nur als reines Symbol. — Das Gebet Christi erhält so einen neuen Charakter. Es ist weit entfernt von der stillen Innerlichkeit in der «Kleinen Holzschnittpassion» (B. 26). Es hat eine hohe aktive Dringlichkeit, den Charakter des aktiven Kampfes erhalten. Und wenn der Christusfigur hier der Mantel fehlt, sie bloss in das rockartige Gewand gekleidet ist und die Knie sich stark entblößen, darf das vielleicht auch als ein Mittel verstanden werden, die Not Christi und das Erbarmungswürdige des Augenblicks auszudrücken.

Ein Wort auch zum Ferneausblick rechts, in dem, wie bei Dürer üblich, das Anrücken des Judas mit den Häschern als kleines Beimotiv dargestellt ist. Durch die im Vordergrund eindeutig bewirkte Blicktendenz von rechts nach links bekommt der Hintergrund einen wesentlichen Drang nach vorn. Wir gehen nicht in die Ferne, sie kommt auf uns zu. Das wird am Himmel besonders anschaulich durch den Wolkenzug und in der Landschaft im Weg, auf dem der Verräter mit seinem Trupp sich naht. Dieses Anziehen des Hintergrunds nach vorn ist Voraussetzung dafür, dass Dürer hier das Landschaftsfenster so weit öffnen kann. Alles führt ja auf Christus hin.

Wir haben bereits auf die wesentliche kompositionelle Verwertung des graphischen Strichs hingewiesen. Der Strich als solcher scheint jedoch nicht durchgehend von gleicher Qualität zu sein. Grosse Formkraft besitzt er in der Jüngergruppe, in der hintern Zone der Vordergrundslandschaft und etwa im Kopf Christi. Er überrascht durch lebendige Skizzenhaftigkeit im Hintergrund. Von einer auffälligen Unsicherheit aber ist er in der Christusfigur, besonders in der hintern Gewandpartie und im Fuss. Der Grund dafür mag in einem suchenden Gestalten liegen.

Bei kritischer Betrachtung müssen aber besonders die beiden erwähnten Bäumchen über Christus auffallen. In der schraubenartigen, fast entkörpertem Emporwindung des Stammes und dem entblättern, ornamenthaft geführten, gabligen Auswuchs der Aeste beim grösseren, in der stacheligen Nacktheit des kleineren Bäumchens entfernen sie sich von Dürers gewohnter Gestaltungsweise. Ich glaube, dass hier eine Anregung durch Schongauer vorliegt. Diese Bäumchen scheinen ihrer Form und Funktion nach aus Schongauers Kupferstich (B. 9) mit der Darstellung Christi in Gethsemane zu stammen. Dürers Anlehnung an den Schongauerschen Kupferstich beschränkt sich vielleicht nicht einmal auf dieses einzelne Motiv.

Wir gehen kurz auf Schongauers Darstellung ein. Das Blatt wird gegliedert von einer grossen Mittelgrundkulisse, die einen Felsen von der Art eines ruinenhaften Mauerecks vorstellt. Der eine Flügel des Ecks stösst nah am rechten Blattrand orthogonal in Richtung auf den Betrachter vor. Ganz im Vordergrund an seinem Fuss liegen die schlafenden Jünger, in eine Dreiecksgruppe gebunden. In dem Eckraum des Felsens, dessen Hinterwand durch ein zweites Felsgebilde bis über den linken Blattrand hinaus weitergeführt wird, befindet sich Christus. Er richtet sich betend nach rechts der Felswand zu, hinter der, schon in nächster Nähe, für Christus aber nicht sichtbar, Judas als Anführer einiger Soldaten ge-

schlichen kommt. Von der Höhe der bis gegen den obern Blattrand steigenden Felsmauer schwingt sich ein Engel gegen Christus herab. Christus richtet sein Gebet mit zurückgebeugtem Körper und steilem Aufblick empor. Die ganze Figur, besonders der Mantel, spannt sich in einem durchgehenden Bogen zurück und empor. Dieser Bogen wird von einem Bäumchen hinter Christus aufgenommen und erst eigentlich angespannt. Seine Funktion ist damit mit derjenigen der Dürerschen Bäumchen verwandt. Was über deren Formcharakter gesagt wurde, gilt auch für das Schongauersche Bäumchen und ist hier typisch. In ihrer wesentlichen Gebetsemporrichtung liegt aber auch eine Aehnlichkeit in den Christusgestalten vor, obschon im übrigen die beiden Figuren natürlich weit auseinanderliegen.

Der Vergleich soll auch zu nichts weiterem dienen als zu der daraus naheliegenden Folgerung, dass Dürer hier von Schongauer wohl nicht nur in einer Einzelheit, sondern generell zu einer Neugestaltung des Oelbergthemas angeregt worden sein dürfte, am wahrscheinlichsten ganz zufällig. Wenn Dürer die Arbeit dann anknüpfte an die erste Vorzeichnung zur Eisenradierung, wie wir eingangs feststellten, so geriet er bei ihrer Durchführung, besonders in der weiten seitlichen Auseinanderlegung von Christus und den Jüngern, auf den Weg zu den folgenden späten Oelbergzeichnungen hin.

Die späten Zeichnungen

Es handelt sich um drei Federzeichnungen, die einander in kurzen Zeitabständen folgen. Als Entstehungsdatum hält Dürer 1520, 1521 und 1524 fest (Winkler 797, 798, 891). Alle drei Blätter weisen fast das gleiche Breitformat auf, wogegen alle früheren Oelbergdarstellungen in ein hochgestelltes Blatt komponiert sind. Es ist eine allgemeine Erscheinung in Dürers Altersstil, dass die breite Fläche der hohen vorgezogen wird, und Hand in Hand damit geht das Verlangen nach gelagertem, feierlich gedehntem Kompositionsrhythmus. Dieser Wechsel — das gilt für die Zeichnung, die aber im Alterswerk Dürers überhaupt an erste Stelle tritt und eine bisher nicht gekannte Würde erlangt — dürfte in den Landschaftsskizzen und -zeichnungen der niederländischen Reise, wohl nicht ohne Mitwirkung der landschaftlichen Gegebenheiten selbst, stattgefunden haben. Das Breitformat setzt sich dann auch für religiöse Darstellungen fast als Regel fest. Für die Oelbergdarstellung im besondern drängt auch Dürers Auffassung des Themas selbst zur Gestaltung im Breitbild. Wie die Werkbeschreibungen gezeigt haben, neigt Dürer dazu, Christus und die Jünger als zwei verschiedene Welten auseinanderzuhalten oder sogar in Kontrast zu setzen. Einzig in der «Kleinen Holzschnittpassion» (B. 26) hat er die Jünger im Sinne des Lukas Christus innerlich verbunden. Für die Trennung hat er verschiedene kompositionelle Lösungen gefunden. Wenn er die Jünger aber in der Eisenradierung (B. 19) als Kleinfiguren in die Tiefe des Raumes entfernt, gehen sie als Bildwerte weitgehend verloren. Wohl darum hat er sie schon in der folgenden Lösung (Winkler 586) wieder in den Vordergrund herbeigezogen, und nun eine Scheidung nach der Breite versucht. So wird in einfacher Weise beides möglich: Grossfigurige Darstellung des Themas in der Vordergrundzone und Verbildlichung der inneren Entfernung zwischen Christus und den Jüngern. Der Uebergang zum Breitbild überhaupt ist darum für Dürer in den letzten Darstellungen nur noch eine naheliegende Konsequenz.

Allgemein wird heute in der Dürerforschung noch vermutet, es sei in den zwanziger Jahren ein neuer Passionszyklus geplant gewesen. Tatsächlich hat Dürer von 1520 bis 1524 neben dem Oelbergthema auch die

Grablegung dreimal (Winkler 795, 796, 799), die Kreuztragung zweimal (Winkler 793, 794) und einmal das Abendmahl (Winkler 889) in Zeichnungen von ähnlichem Breitformat ausgeführt. Hinzu kommt eine von der Zeichnung verschiedene Fassung des Abendmahls in einem ausgeführten Holzschnitt (B. 53). Dennoch spricht das Folgende gegen den Plan einer Folge. Gewisse Themen, wie die Kreuzigung oder Auferstehung, die in einer Passionsfolge nicht hätten fehlen dürfen, hätte Dürer in seinem grossfigurigen Altersstil im selben Breitformat gar nicht realisieren können. Dürer hat in der fraglichen Zeit aber auch Passionsblätter gezeichnet, welche in Formcharakter, Technik und Format sich von den genannten nahe zusammengehörigen Federzeichnungen wesentlich unterscheiden. Dagegen behandelt er Themen, die nicht zur Passion gehören, im gleichen Format und Federstil, wie z. B. die wunderbare «Anbetung der Könige» von 1524 in Wien (Winkler 392). Dann fragt man sich doch auch, warum er die gleichen Passionsthemen wiederholt habe, nachdem schon eine vollgültige Lösung vorlag. Wäre tatsächlich eine Folge geplant und begonnen gewesen, hätte Dürer seine Kräfte wohl anders angewendet.

Die grossen gezeichneten Kompositionen der letzten Jahre sind von Dürer offenbar als autonome Kunstwerke und nicht als Entwürfe für die Druckgraphik verstanden worden. Dem Dürer der letzten Jahre wurde das Zeichnen Selbstzweck. Dies eben ist die neue Würde, zu der seine Zeichnung zu dieser Zeit gelangt ist.

Die Zeichnung von 1520

(Winkler 797)

Das Breitformat erlaubt nun Dürer eine Weiträumigkeit der Darstellung und ein reiches landschaftliches Szenarium, die Grundlage werden zu einer neuen inneren Grösse. In der Zeichnung von 1520 bildet ein weiter Ausschnitt aus einer felsigen, von Strauch und Baumwerk reich bestandenen Gartenlandschaft den Schauplatz. Es zeichnen sich im Vordergrund zwei gesonderte Bezirke ab, die nach den seitlichen Rändern hin gelagert sind. Beide sind im wesentlichen gegen den Hintergrund abgeschlossen, ein Streifen des horizontal gestrichenen Himmels wird dahinter sichtbar. Auf der rechten Blatthälfte sind die Jünger, auf der linken Christus eingesetzt. Dazwischen schiebt sich ein kleines Stück Hinter- und Mittelgrund mit den Häschern ein.

Die Komposition ist in merkwürdiger Weise so angelegt, dass die Darstellung gegen die natürliche Blickrichtung von rechts nach links abgelesen werden muss. Der Blick setzt rechts bei den Jüngern ein. Diese sind hier breit und als auffällige figürliche Werte mit einer Betonung in der Landschaft durch ein kompaktes Gebüsch im Rücken und der Senkrechten eines markanten Baumstamms in eine rundliche Bodensenkung gesetzt. Ihre Schlafstellungen, die im einzelnen an Früheres anklingen, sind so gewählt, dass die Gruppe vom aufrecht im Profil sitzenden Jakobus aus über den in Vorderansicht rückwärts gelehnten und seitlich den Kopf abstützenden Petrus zu dem mit Armen und dareingesenktem Gesicht schräg vorwärtsliegenden Johannes sich gegen links hin gleichsam aufblättert. So entsteht für den Betrachter in der Jüngergruppe eine Blickbewegung nach links hin, über die Blattmitte hinein, aber doch nur allgemein auf Christus zu. Die Verbindung wird nicht mit der Christusgestalt selbst, sondern mit dem zugehörigen Terrain hergestellt, indem sich Johannes auf die Vorstufe der Terrasse ablegt, die den räumlichen Bereich Christi bildet. Eine direkte, wenn auch bei weitem weniger augenfällige, so doch wirksame Richtung auf Christus hin ist in den Häschern gegeben, die sich in einem langen Zug aus dem Hintergrund durch den Mittelgrund nähern und nun einmal in höherer Masse als sonst als Bildfaktor eine Rolle spielen. Ihre Richtung auf Christus zu wird aktiviert durch die in den Jüngern gegebene Linksbewegung.

Es ist eine bedeutende Besonderheit dieser Zeichnung, dass ihre Komposition keinen direkten Blick auf die Christusgestalt zulässt. Wohl kniet Christus in der linken Blattseite auf einer zum Podium erhöhten felsigen Bodenaufschichtung. Aber er ist tief in den Raum zurückgenommen und das leere Terrain vor ihm durch Treppung so geführt, dass es den Blick nach rechts auf die Jünger hinleitet, in denen ohnehin das zunächst wirksame Schwergewicht und der Ausgangspunkt liegen. Der Betrachter wird vom Standort der Jünger aus auf Christus hingeführt, und er naht sich Christus auch mit den Häschern aus dem Hintergrund. So wird Christus hier wesentlich zur entzogenen Gestalt! In diesem Sinn hat Dürer dem Betrachter auch die Hauptseite der Christusgestalt entzogen und sie der kleinen, im Dunkel gehaltenen Engelserscheinung am Himmel zugewendet. Der Betrachter muss sich zufriedengeben mit einer ausschliessenden Seiten-Rücken-Ansicht. — Christus liegt auf den Knien mit emporgerichtetem Körper und Blick, die Arme zum Himmel emporgebreitet. Ausgespannt zwischen der aufrecht schwebenden Engelsegestalt mit dem Kreuz

links und einem Felsturm rechts, bietet er in der obern Partie seiner Gestalt den Anblick des Gekreuzigten. Bewegung und Haltung Christi scheinen aber nicht, wie bei der ähnlichen Christusgestalt der «Kupferstichpassion» (B. 4), vom Engel ausgelöst zu sein. Dem Engel fehlt hier alles Aggressive, ja nur Aktive. Er ist stiller Träger des Kreuzes. Er wird am ehesten als momentanes Angstgesicht Christi, emporgestiegen aus der innern Angst und Verkörperung derselben, ähnlich wie in der «Kleinen Holzschnittpassion» (B. 26), und nicht als Realerscheinung zu verstehen sein. Denn das sichtbare Geschehen, der Aufschrei, hat in dieser Zeichnung eine in Andeutung mit dargestellte Vorstufe: das Gebet. Vor dem knieenden Christus liegt eine niedere Felsbank, auf welcher klein der Kelch steht, wieder der gewöhnliche Kelch ohne Kreuz. Das will doch wohl sagen, Christus sei über dem Kelch im Gebet gekniet, ringend mit ihm im Sinn der Schrift, sei dann im Ringen durch das Gesicht des Kreuzes aufgeschreckt worden, in die dargestellte Haltung. Dabei ist ihm der Mantel von den Schultern rückwärts quer über die Füße hinuntergefallen. Die Erregtheit des Strichs, die sich gerade im Mantel zeigt, ist Spiegelung der innern Erregtheit Christi.

Ein schimmerndes, überirdisches Licht hebt Gethsemane aus der Nacht heraus. Es verklärt am intensivsten die linke Blattseite um Christus. Christus selbst entkörperlicht sich darin zu einer Lichtgestalt von überirdischem Wesen. In dieser Entkörperlichung entzieht er sich dem Betrachter noch mehr. — Es gehört mit zum Charakter der späten Zeichnungen Dürers, dass er das Heilige gern in ganz irrationalem Licht aus der profanen Umgebung heraushebt. So in der zweiten «Kreuztragung» von 1520 (Winkler 794), die den unter der Last des Kreuzes auf die Knie gesunkenen Christus inmitten des langen Zuges als reine Lichtgestalt gibt. In der bereits erwähnten Wiener «Anbetung der Könige» von 1524 (Winkler 892) wird die heilige Familie und ihr Raum von einem wundervoll zarten und überirdischen Licht erleuchtet, das sich in dem bedeutenden Christuskind als dem Mittelpunkt sammelt. — Der Lichtfülle auf der Christusseite der Oelbergzeichnung (Winkler 797) gegenüber haben sich auf der rechten Seite getränkte Dunkelheiten besonders am Himmel und in der Grube der Jünger festgesetzt. Aber das Licht trifft als Abglanz auch diese Seite, sowie die Raumentiefe. So ist auch in dieser Darstellung die Scheidung von Jüngern und Christus nicht im Sinne eines schroffen Kontrasts verstanden. Das Licht schliesst alles mit ein. Doch wenn Christus im Licht als körperliches Wesen zur Ungreifbarkeit aufgelöst wird, modelliert es

rechts die Jünger in Verbindung mit den kräftigen Dunkelheiten plastisch heraus, überirdisches Wesen einerseits und irdisches anderseits deutlich bezeichnend.

Die Zeichnung von 1521

(Winkler 798)

Der Schauplatz ist mehr als in allen andern Oelbergdarstellungen Dürers zur Bühne, das Gefüge der Landschaftsmotive wesentlich zur Szenerie geworden. Das liegt nicht etwa an einem Mangel dichter Naturanschauung und -gestaltung oder an einem Mangel an Wahrscheinlichkeit. Im Gegenteil, es ist gerade der hohe Grad von Notwendigkeit im Verhältnis von Landschaftsgestalt und Geschehen, was den Eindruck einer über das bloss Natürliche erhobenen Gestaltung hervorruft.

In einer grossartig von der rechten untern in die linke obere Blattecke ausgespannten Diagonalanlage stuft sich in unerhörter Formenfülle und Strichlebendigkeit der Boden terrassenförmig hinan, zuoberst eine ausge dehnte Fläche bildend, welche die ausgebreitet liegende Christusgestalt voll aufnimmt und in einer auf die Figur abgestimmten Umrissform umschliessend festhält. Der Halt der Figur auf der schief aufwärts liegenden Fläche wird des weitem gesichert von der Gebüschkrone, die durch den untern Blattrand gegen Christus hinaufwächst und von dem Gräschen, das weiter oben gegen den Aermel steht. Im Ziel der grossen Diagonale in der linken obern Ecke befindet sich, Christus zugewandt, der Engel. — Dies ist die Hauptanlage der Zeichnung, dank deren Grosszügigkeit das Wesentlichste der Darstellung auf einen ersten Blick erfasst werden kann. Rechts aussen, hinter dem Treppenanlauf des Bodens zurückgeschoben, entfernter und wesentlich kleiner als in der Zeichnung von 1520 (Winkler 797), sitzen die Jünger. Das Gelände ist für sie bereitet in einer Art Rundbau, in den sie sich einlehnen. Die Gruppe ist in sich geschlossen und streng symmetrisch gebaut: mit Jakobus als frontale Mitte und gegengleicher Halbprofilhaltung der beiden Seitenfiguren, Johannes in Rückansicht, Petrus in Vorderansicht. Die Petrusgestalt ist nahe verwandt mit derjenigen der «Kleinen Holzschnittpassion» (B. 26) nicht nur in der Haltung mit dem angezogenen Knie, sondern auch im Ausdruck des den Schlaf beunruhigenden Mitleidens. Diese Jüngergruppe wird akzentuiert von einer Stammgruppe im Rücken, die sich ihr durch die entsprechende Dreizahl näher

anverwandelt als in der Zeichnung von 1520 (Winkler 197), der einzelne Stämme. Die drei hellen Stämme geben der Jüngergruppe und der ganzen rechten Blattseite ein die Grösse der linken Seite haltendes Gegengewicht. Beide Seiten werden miteinander besonders verbunden durch das breite Wolkenband, das sich vom Engel aus gegen die Stammgruppe nach rechts hinüberzieht und hier in den ebenfalls horizontal gestrichenen Himmel einläuft. So waltet eine in die Rechteckform des Blattes hineingedachte und hineingeschaffene Bindung und Blickführung im grossen. Der Bühnenraum ist reinen Vordergrundraum, der nach hinten verschlossen wird, hinter Christus von einer dichten Parallelreihe senkrechter Stämme, hinter den Jüngern von einem Fels und der Stammgruppe. Nur ein kleines Fenster rechts aussen bietet einen Blick in die Tiefe. Das hier nur ganz klein und in flüchtig andeutendem Strich eingefugte Motiv des Judas mit seinem Zug kommt für die Bildwirkung nicht in Betracht.

In der gedachten Aufschiebung des Bodens ist das Liegen Christi vorbereitet, wird durch, sie notwendig, ebenfalls durch das horizontale Wolkenband, das dicht über Christus in Gegenrichtung hinüberzieht. Christus hat sich gestreckt hingeworfen aufs Antlitz, die Arme ausgebreitet. Dürer folgt darin dem gemeinsamen Wortlaut des Matthäus- und Markusevangeliums, wonach sich Christus in Gethsemane zum Gebet auf die Erde niederwarf.⁶ Seine Haltung ist unbewegt, festgelegt in die Längsachse des Körpers und die Querachse der Arme. Einzig das Gewand ist fast flatternd bewegt. Christus bietet so vollkommen das Bild des Gekreuzigten. Es ist ein typologischer Hinweis auf den bevorstehenden Kreuzigungstod.

⁶ Die Frage, wie Dürer auf das Motiv des liegenden Christus gekommen sei, hat die Kunstwissenschaft schon verschiedentlich beschäftigt. Heinrich Wölfflin (in: Die Kunst Albrecht Dürers, München 6. Auflage 1943, p. 324) dachte an die Gelbergardarstellung Mantegnas im Museum von Tours, die von der Predella des Treppturms von St. Zeno in Verona stammt, welche Dürer gesehen haben kann. Bei Mantegna ist es nicht Christus, der liegt, sondern einer der Jünger. Das Motiv der Liegefigur ist hier nicht überraschend, die Jünger schlafen ja. In der Haltung der Beine und Füsse und in der Ausbreitung der Arme besteht tatsächlich eine weitgehende Ähnlichkeit. Nur hat der Jünger bei Mantegna die Arme unter den Kopf geschlagen und nicht seitwärts ausgepannt.

H. Tietze und E. Tietze-Conrat dagegen erinnern daran, dass der liegende Christus schon in der älteren Nürnberger Kunst vorkommt. (Siehe die einzelnen Hinweise auf p. 279 des I. Bandes ihres Kritischen Verzeichnisses der Werke Dürers.)

Dürer hat wahrscheinlich die Nürnberger Tradition gekannt wie das Werk des bairischen Wolltas-Hewers auf Mantegna trifft allemal die formale Seite der Frage. Für die ikonographische scheint mir in erster Linie notwendig der Hinweis auf das Matthäus- und Markusevangelium. Dürer muss ein Kenner der Evangelien gewesen sein.

Zugleich aber deutet sich auch der gegenwärtige Zustand an, der sich wieder ganz entzieht, nun aber ins Innerliche: das Ringen Christi in Gethsemane, dessen Inhalt ja das Kreuz ist. Wenn das sinnbildhafte Kreuz in früheren Darstellungen vom Engel vorgewiesen wurde oder in Verbindung mit dem Kelch gegenwärtig war, so hat er hier Dürer, bedeutungsvoller durch das zwingendere Verhältniss zur Kreuzigung, in die Gestalt Christi selbst gelegt. – Einen stimmungsmässigen Ausdruck des entzogenen inneren Vorgangs gestaltet Dürer in der Verdichtung des Gemischs von Hell und Dunkel, eine Art für die Gethsemanesituation wesenhafte Zwielfichtigkeit, in die der Kopf Christi hineingelegt ist, und auch in der hochgradigen Linienerrögetheit im Gewand und in den Christus umfassenden Geländeformen.

Die Engellerscheinung ist hier bei Dürer zum ersten und einzigen Mal nach dem Lukasevangelium zu verstehen. «Es erschien ihm aber ein Engel vom Himmel und stärkte ihn.» Nachdem die Christusgestalt in der Kreuzform ihres Liegens selbst symbolhaltig geworden ist, kann der Kelch zum einfachen Trinkgefäss werden. Der Engel hält ihn auch wirklich in der Art eines gefüllten Gefässes und schaut auf ihn, während er still beiseite auf Christus wartet.

Im Zusammenhang mit der eben besprochenen Gestaltung des Oelbergthemas ist eine kleine Zeichnung entstanden: der liegende Christus allein in landschaftlicher Umgebung (Winkler 803). Am untern Rand ist sie von fremder Hand als Arbeit Dürers bezeichnet. Man hat früher allgemein angenommen, es handle sich um eine Teilstudie zur grossen Komposition von 1521. H. Tietze und E. Tietze-Conrat jedoch schieden sie aus dem Werk Dürers aus, nachdem schon vorher ihre mindere Qualität aufgefallen war⁷. Winkler aber nimmt sie neuerdings wieder für Dürer in Anspruch mit der Begründung, dass Anhaltspunkte fehlen, um sie als Nachahmung bezeichnen zu können⁸. Eine neue Stellungnahme ist hier unerlässlich.

Die Hauptsache, die Christusfigur, ist auf den ersten Blick ein fast genaues Ebenbild des Christus von 1521 (Winkler 798). Man merkt aber bald, dass ihr Dürers Grösse und Erregtheit fehlen. Die Kreuzform der Gestalt kommt weder geistig noch formal zu Bedeutung, sondern bleibt rein äusserlich. Darum kann der Kelch des Engels hier auch das Kreuz

⁷ H. Tietze und E. Tietze-Conrat, Kritisches Verzeichnis der Werke Albrecht Dürers, Bd. II, 2. Halbband, Nr. A 245.

⁸ Friedrich Winkler, Die Zeichnungen Albrecht Dürers, Bd. IV, Nr. 803.

tragen, das in der Zeichnung von 1521 (Winkler 798) in Wegfall gekommen ist. Der hohe Sinn der liegenden Christusgestalt ist offenbar nicht verstanden worden. Wesentliche formale Mängel in Einzelem und im Ganzen entscheiden das Urteil. Das Gewand Christi wirkt schlapp und kleinlich. Man vergleiche hier und dort etwa die Falte, welche über den Füßen die Beine kreuzt. In der Zeichnung von 1521 (Winkler 798) eine gleichsam metallische Gespanntheit, der Zeichner des Blattes Winkler 803 dagegen legt sie schlaff hin. Hinter den Beinen sinkt hier das Gewand sogleich kraftlos auf den Boden ab, während es in der Zeichnung von 1521 (Winkler 798) ausdrucksvoll weiterschwingt. Und der Gewandzipfel vorn hängt in Winkler 803 von den Beinen herab, als ob der Boden fehle. In der Zeichnung von 1521 (Winkler 798) holt hier die grosse Falte zum Schwung aus. Weiter wirken die Arme gequetscht, der rechte sogar ist schlimm verzeichnet, hängt mit der Schulter gar nicht zusammen. Die Gewandfalten sind auch gerade hier sonderbar wirr und steif. Wahrscheinlich sollten sie die ungekannte Verkürzung des Armes verbergen. Der Kopf hält nicht am Körper fest. Störend wirkt auch, dass in der Gesässpartie das Gewand sich aufbläht. Aber schlimmer als die Mängel in der Figur sind die in der landschaftlichen Umgebung. In den landschaftlichen Motiven ist vom grossen Wurf Dürers auch gar nichts mehr zu spüren. Es sind einfach ein paar zusammengewürfelte Kulissen. Aller compositionelle Zusammenhang fehlt, und das Einzelne ist sehr dürftig. H. Tietze und E. Tietze-Conrat weisen besonders auf das viele Detail hin, das Dürers Alterstil ganz fremd sei. Sinnlos mutet auch die Führung der Wolkengirlande über Christus an. Sie steht zur Figur in keinem Verhältnis. Der Engel darüber unterscheidet sich durch profane Dienstfertigkeit vom hilfsbereiten Engel Dürers. Der Strich ist durchwegs schwächlich und unsicher. Er kontrastiert geradezu mit der Grosszügigkeit und Gespanntheit von Dürers Strich. Das gilt für die Konturen wie für die Schraffur. Das Unbefriedigendste aber ist das Verhältnis der Dinge zur Blattfläche. Von einer Disposition in Hinblick auf ein Ganzes, von einer Organisation keine Spur. Alles liegt herum, über dem untern und am rechten Blattrand gähnen Leeren. Und gerade Dürer ist ja ein ausgesprochenes künstlerisches Organisationstalent. Die Argumentation, es handle sich um eine erste Skizze, besteht nur zum Schein. Erstens ist alles Einzelne viel zu weit ausgeführt, als dass von einer Skizze geredet werden könnte. Dann aber ist künstlerische Qualität überhaupt unabhängig vom Grad der Ausführung.

Wir müssen an dieser Stelle auch noch auf einen Holzschnitt mit liegendem Christus eintreten (B. 54). Auch hier steht die Echtheit zur Diskussion. Man hat früher der Uebereinstimmung des Formats wegen geglaubt, das Blatt sei für die «Kleine Holzsnittpassion» gearbeitet, dann aber der schlechten Ausführung durch den Holzschneider wegen von Dürer fallen gelassen und durch das früher besprochene Blatt (B. 26) ersetzt worden⁹. Wölfflin als erster hat es dagegen in Verbindung mit der Zeichnung von 1521 (Winkler 798) gebracht¹⁰, und H. Tietze und E. Tietze-Conrat schliessen sich ihm darin an, schreiben es aber Dürer ab und weisen es der Werkstatt zu. Der zeitliche Ansatz um 1521 ist glaubwürdig, da eine Gewandbildung wie bei der Johannesgestalt um 1510 für Dürer noch nicht in Frage kommt. Sie ist charakteristisch für seinen Altersstil, wie er sich besonders in den verschiedenen Aposteldarstellungen der letzten Jahre zeigt. Was Dürer um die Zeit der «Kleinen Holzsnittpassion» geben konnte, zeigt der Johannes seines kleinen Oelbergholzschnittes (B. 26) deutlich. Treffend ist auch die Bemerkung von H. Tietze und E. Tietze-Conrat, dass Dürer doch nicht nach einem technisch missglückten Versuch das eindringliche Motiv sogleich aufgegeben hätte.

Die Frage nach der Echtheit nun macht keine grosse Schwierigkeiten. Wenn das Blatt um 1521 entstanden ist, kann es schon darum nicht von Dürers Hand stammen, weil gar nicht zu denken ist, dass Dürer jetzt ein einzelnes Blatt im Format der «Kleinen Holzsnittpassion», die mehr als zehn Jahre zurückliegt, und in starker Anlehnung in Jüngern und Landschaft an die alte Fassung gemacht habe. Aber das ist nicht die Hauptsache. Auch dieses Blatt ist qualitativ zu gering, um Dürer zugemutet werden zu können. Der quer von einer Seite zur andern über eine Erdwelle hinübergelegte Christus zerschneidet die Blattfläche in zwei Hälften. Das schon ist sehr ungeschickt. Dabei gerät die Christusfigur mit den Jüngern rechts in eine störende Berührung, das eine Knie und die Füße kommen direkt auf die Köpfe der beiden Jünger zu liegen. Dann ist die Figur als solche sehr ungeschickt behandelt. Sie liegt so schlaff am Boden, dass man den Eindruck bekommt, es fehlen ihr die Knochen. Der linke Arm hängt geradezu zum Aermel heraus. Der rechte, ähnlich wie bei der eben besprochenen Federkopie, ist ganz schlecht verkürzt. Bedenklich wirkt auch

⁹ Die Literatur dazu angegeben bei H. Tietze und E. Tietze-Conrat, Kritisches Verzeichnis der Werke Albrecht Dürers, Bd. II, 2. Halbband, M. W. 122. Hier siehe auch die weiteren Bemerkungen zu B. 54.

¹⁰ Heinrich Wölfflin, Die Kunst Albrecht Dürers, 6. Auflage 1943, p. 324.

die Gewandfalte, die über dem Gesäss die Figur zweiteilt. Aber schwächer noch als Christus ist Petrus ausgeführt. Es ist nicht einmal nur so wie H. Tietze und E. Tietze-Conrat sagen, dass seine Füße ganz falsch ansitzen, Petrus hat drei Kniee! Das mangelnde zeichnerische Können verrät sich hier in grotesker Weise. Weiter ist auch hier die Landschaft Detailwerk und bleibt weit hinter dem zurück, was Dürer in der «Kleinen Holzschnittpassion» (B. 26) gibt, wo er gerade auf alle Einzelheiten verzichtet, nur in grossen Zügen andeutet. Der räumliche Zusammenhang aber fehlt ganz.

Man fragt sich vielleicht, wieso denn ein anonymen Verfertiger des Blattes um 1521 seinerseits auf das Format der «Kleinen Holzschnittpassion» gekommen sei. Darauf lässt sich nur sagen, dass das Zusammentragen entlegenster und heterogenster Sachen eines der wesentlichen Merkmale der Nachahmung und Fälschung ist.

Die Zeichnung von 1524

(Winkler 891)

Vor dem Rauminnern der Zeichnung liegt eine schrankenartige Bodenschwelle, die am Fuss des rahmenden Baumes links einsetzt und, sich verbreiternd und durch Stufung erhöhend, sich ganz nach links hinüberzieht. Unter ihr hervor führt eine zweite Schwelle von rechts her nach links hinüber, formt sich hinter dem Randbaum zu einem kleinen Hügel. Die beiden Schwellen entsprechen einander in ihrer Gegenrichtung, in ihrer ansteigenden Führung, in ihrer Funktion als Schranke gegen die Tiefe und als Träger von Figuren. An und auf der Erhöhung rechts aussen sitzen die schlafenden Jünger, wiederum gesammelt von einem mächtigen Stamm, der gegen den Blattrand hin in einen zweiten, dünneren abschwellt. Der kleine Hügel links ist zusammen mit der hellen Felsfläche dahinter optischer Träger des von links anfliegenden Engels; seiner gegen auswärts ansteigenden Kurve entspricht die einwärts steigende Anflugs- und Hinwendungskurve des Engels. Die vorderste Raumzone setzt so eine Schranke, die den Betrachter zunächst anhalten lässt und ihn in Distanz zum Rauminnern hält.

Sie lässt dann den Blick in einer doppelten Blickbahn ins Innere, in den eigentlichen Bildraum, in die Mitte, zu Christus hin. Einmal quer durch die Schranke selbst hindurch, etwa in der Mitte, auf einem kurzen Weg fast direkt auf Christus zu; dieser Blick fasst mit Christus zugleich

auch den Engel. Der zweite, längere Weg führt von Petrus aus durch die Reihengruppe der Jünger von der rechten Seite auf Christus zu; dieser Blick nimmt auch die aus dem Hintergrund nahende Gruppe der Häscher mit. So wird alles, was zum Thema gehört, in einer doppelten Blickbewegung zum Kern hin zusammengefasst. Und zwar in einer sinnvollen seitlichen Folge. Zuerst sieht man Christus und die Jünger. Der direkte Blick auf Christus, durch das besonders in den Richtungswerten begründete Zueinander beider Gestalten, schliesst auch den Engel mit ein und damit das eigentliche Geschehen. Erst später vollendet sich der rechte Blickbogen, der die Häscher auf Christus hin mitnimmt und vollzieht sich somit jenes Nahen, in dem das Oelberggeschehen seine zeitliche und die Darstellung ihre thematische Grenze hat und in die Gefangennahme übergeht.

Der Blick umfasst Christus, nicht allein als Gestalt, auch in seinem Tun. Er wird von dem hellen Gewand Christi aufgenommen und über die Gestalt emporgeleitet, ähnlich wie im Oelberg der «Kupferstichpassion» (B. 4). Der umgreifende Blick steigt über den mächtigen Mantelsturz im Rücken empor. Beides führt zuletzt in die erhobenen Arme und den Blick Christi. Schon vom Ausgangspunkt an ist der Blick in der Hinzubewegung auch in einen Anstieg hineingenommen, der in die Sinngebärde der Christusgestalt führt. Dies gibt der Gebärde jene Kraft und Grösse und Dauer, durch welche die Christusgestalt dieser Zeichnung über ihre Vorstufen in der Vorzeichnung zur «Grünen Passion» (Winkler 298), der «Kupferstichpassion» (B. 4), der Zeichnung von 1520 (Winkler 797) hinauswächst.

Christus sieht den Engel nicht, obschon beide einander zugewendet sind und auch die Gebärde Christi sich auf den Engel zu beziehen scheint. Der Engel ist zwar nah, andringend, bleibt aber zuletzt doch Symbol. Für Christus bleibt er nicht nur hinter der Abwicklung des Felsens, sondern auch hinter dem grossen vor- und emporgehaltenen Kreuzkelch. Der steht Christus bevor. Hier aber gilt das ganze Wort, das das Oelberggeschehniss wie ein Bogen umfasst: «Mein Vater, ist's möglich, so gehe dieser Kelch von mir; doch nicht, wie ich will, sondern wie du willst» (Matthäus). In diesem Sinn umfassend ist die Gebärde Christi. In Händen, Blick und Mund ist sie ein ringender Anruf nach oben. Aber zugleich ist sie auch Ergebung. Und sie bezieht sich auch auf den Kelch, und sie ist hier in gleichem Sinn Abwehr und Empfangen zugleich. So vollbringt hier Dürer die grosse Synthese. Sie ist sein letztes Verständniss des Gethsemanegeschehnisses.

Zu einer Synthese gelangt Dürer auch in der Darstellung der Jünger. In ihrer sphärischen Staffellung mit Johannes als Mitte, mit Petrus als Einleitung und Jakobus als Hinwendung ruht die Gruppe geschlossen in sich und ist zugleich Weg zu Christus hin. Die Jünger schlafen, und sind doch nicht als Kontrastwelt von Christus abgesondert, sondern auf ihn hin gerichtet. Petrus leidet wieder ergriffen mit. So bleiben Christus und die Jünger verbunden, etwa wie in dem Wort: «Wachet und betet, dass ihr nicht in Anfechtung fallet! Der Geist ist willig, aber das Fleisch ist schwach» (Mathäus), in dessen Tadel sich Christus in Gethsemane mit eingeschlossen weiss.

Auf das Stimmungsmässige verzichtet Dürer hier ganz. Die Zeichnung ist in kräftiger, lichter Helligkeit mit entsprechenden modellierenden Schatten gehalten. Auf dem Engel und Christus allein liegt ein Anhauch von überhellem, verklärendem Licht. Im ganzen bleibt das Licht im Dienst klarer Raum-, Körper-, Gegenstandsform. Der Gesamteindruck ist der einer erhobenen Gegenwärtigkeit.

Das Blatt von 1524 (Winkler 391) ist in einem solchen Masse eine vollendete Ganzheit, wie man dies bei Zeichnungen im allgemeinen nicht gewohnt ist. Ganzheit, Vollendung liegt zunächst auch gar nicht im Wesen der Zeichnung, die in ihrer eigentümlichen Funktion als Studie, Entwurf, Notiz, Kopie meist Fragment und Skizze bleibt. Hier aber geht es um mehr. Schon die Papierfläche des Blattes, die mit dem Strichwerk der Zeichnung belegt werden soll, fasst Dürer als Ganzes auf. Denn die Darstellung wird auf die Gesamtfläche des Blattes ausgespannt mit wesentlicher Betonung der Randzonen, seitlich durch markante senkrechte Stämme, unten durch die Bodenschwelle, oben durch das horizontale Strichband des Himmels. Entsprechend geht auch die figürliche Komposition selbst von den Rändern aus, links im Engel, rechts in den Jüngern, und durchspannt die ganze Breite und Höhe der Blattfläche. Das aber ist nicht nur bei der Oelbergzeichnung von 1524 (Winkler 391) so, sondern wesentlich auch schon bei der von 1521 (Winkler 793), symptomatisch auch schon bei der von 1520 (Winkler 797). Es ist überhaupt ein Hauptmerkmal einer ganzen Reihe von Zeichnungen Dürers, die ab 1520 entstanden sind, so etwa auch der Wiener «Anbetung der Könige» von 1524 (Winkler 392). Wir können diese Art der Konzeption *bildmässig* nennen. Für das Bild, das in sich ja etwas Fertiges, Ganzes, Vollendetes sein soll, rechnet der Künstler mit der Ausspannung der Darstellung über die Ge-

samtfläche der Leinwand oder der Holztafel, und oft auch mit der Randbetonung. Das ist, für das Bild im hohen Sinne, nichts Äusserliches, sondern gehört zum Wesen des Bildes schlechthin. Nun sind die fraglichen Zeichnungen aber keine Vorzeichnungen zu Bildern, ebenso wenig zu graphischen Drucken. Das geht aus ihrer graphischen Durchführung, dem Strichcharakter hervor. In der Ansicht des «Hafens von Antwerpen beim Scheldetor» (Winkler 321), die Dürer 1520 auf der niederländischen Reise festgehalten hat, ist das Wesentliche in wenigen zügigen und präzisen Strichen gezeichnet: Gegenstände, Raum, Körperlichkeit sind rein linear gefasst. Die Linie schwingt, erfüllt von unmittelbarer innerer Lebendigkeit. Keine Malerei, aber auch keine Druckgraphik vermöchte diesen Grad linearer Sensibilität zu erreichen. Unsere Oelbergzeichnungen sind viel modellierter, mit schattenbildenden Strichlagen und entsprechenden Lichtern durchsetzt; der Eindruck ist nicht wesentlich der des Linearen. Und doch liegen Hauptwerte dieser Werke in der Linie: in den grosszügigen, sichern, präzisen, gespannten, wendigen, vibrierenden Umrissen, in den durch sensibelste Druckunterschiede und Richtungswechsel höchst lebendigen Schraffenbildungen. Das ist ein Zeichnen, das Möglichkeiten entfaltet und Werte schenkt, die nur ihm allein eigen sind und das darum endgültig gemeint ist. Die Zeichnung stellt sich hier im Spätwerk Dürers zwischen Druckgraphik und Gemälde, wie bereits angetönt wurde, als *autonomes Kunstwerk*.

Es scheint, dass sich wie das Breitformat auch diese Autonomie der Zeichnung auf der niederländischen Reise durchgesetzt hat. Dürer malte während des Reisejahrs wenig, konnte bei den öftern Aufenthaltswechseln wohl manchmal gar nicht malen. Dadurch war er schon äusserlich mehr als sonst auf das Zeichnen verwiesen. Studien, Skizzen allein aber konnten der grossen bildhaften Einbildungskraft Dürers nicht genügen. Schon der «Hafen von Antwerpen beim Scheldetor» (Winkler 321) ist neben dem «Tiergarten von Brüssel» (Winkler 322), der nicht mehr als skizzenhafte Notiz sein soll, fast bildmässig vollendet. Dann aber standen die Oelbergzeichnungen von 1520 und 1521 (Winkler 797 und 798), ferner die beiden Kreuztragungen» (Winkler 793 und 794) und die beiden «Grablegungen» (Winkler 795 und 796) auf der niederländischen Reise.

Dürers Christusbild

In der Werksammlung haben sich zwei inhaltlich bestimmte Typen der Darstellung Christi am Oelberg unterschieden: das *Gebet* und der *Aufschrei*. Die «Kleine Holzschnittpassion» (B. 26), die Eisenradierung (B. 19) und die Zeichnungen von 1518 und 1521 (Winkler 586 und 798) zeigen das *Gebet*, die «Grosse Holzschnittpassion» (B. 6), die Vorzeichnung zur «Grossen Passion» (Winkler 298), die «Kupferstichpassion» (B. 4), die Zeichnungen von 1520 und 1524 (Winkler 797 und 891) geben den *Aufschrei*. Der Unterschied zwischen den beiden Typen ist jedoch kein grosser ikonographischer. Dargestellt ist hier wie dort die besondere Zeit Christi am Ausgang in die Passionszeit. Beide Haltungen Christi liegen sogar so nah beisammen, dass in der Zeichnung von 1520 (Winkler 797) die eine in die andere übergehen kann, das *Gebet* in den *Aufschrei* — aus einem Wechsel der seelischen Stimmung. So sind überhaupt die vielen Darstellungen desselben Themas erst möglich, nicht einfach als kunstgewerbliche Varianten desselben, auch nicht als verschiedene Momente einer Vorgangsdauer, sondern als seelische Stimmungen, die in der Spannung von Gottmache und Gottwerne liegen. Diese Spannung wird am deutlichsten etwa in der Gegenüberstellung der «Kupferstichpassion» (B. 4) mit dem letzten *Aufschrei* aus der Kreuzesangst und der Eisenradierung (B. 19), wo Christus überwunden hat und sich sein göttliches Wesen offenbart. Damit wird Christus aber auch in der andern Spannung gesehen: der Gott-Mensch-Spannung in sich selbst. Der eigentliche Ort des Dürerschen Christus innerhalb dieser Spannung liegt unverkennbar auf der Menschenseite. Die Eisenradierung (B. 19) führt nicht nur technisch, sondern auch geistig über den eigentlichen Bereich Dürers hinaus und bleibt Ausnahme. Gerade in seiner Wandelbarkeit, im Hineingezogenensein ins Innerliche, Seelische und dessen Zuständlichkeit zeigt sich seine Menschseite.

Dies alles wird deutlicher, sicherer im Vergleich. Es kann sich hier natürlich nicht darum handeln, eine Geschichte des Christusbildes zu entwickeln. Wir greifen zum Vergleich nur wenig heraus und besonders solches, das die Gegenseite, die Gotteseite Christi zeigt. Alles ist hier ganz anders.

In der Apsiskuppel des Doms von Monreale erscheint Christus als Pantokrator, die byzantinische Form der Majestas Domini. Als mächtige Brustfigur ist er ausgebreitet in die konkave Fläche der gespitzten Halbkuppel, das Haupt mit dem grossen Kreuznimbus im Zenith, die Hände seitlich in den untern Winkeln des Kuppelschnittes. Die Rechte ist segnend erhoben, die Linke hält das Buch, Symbol des göttlichen Logos. Der Mantel umbindet die Gestalt in ganzer Breite. Der Blick ist gross und ungerichtet. Christus bleibt ausserhalb jedes Tuns, jedes Vorgangs, jeder Situation, aller Körperlichkeit, überhaupt ausserhalb von Zeit und Raum: ein Erscheinungsbild der Gottheit schlechthin im schwebenden Goldgrund der überirdischen, himmlischen Sphäre. — In diesem Sinn als Gott ausserhalb von Zeit und Raum versteht und bildet die ganze byzantinische, früh- und hochmittelalterliche Kunst Christus. Die bevorzugte ikonographische Form bleibt die Majestas Domini. Christus thronend in dem symbolhaften, die ganze Gestalt umschliessenden Nimbus der Mandorla, umgeben von den vier ihm zugewandten Evangelistensymbolen oder noch anderer, oft reicher himmlischer Begleitung, als göttlicher Richter der Menschen am Ende der Zeit. Der eigentliche Ort dieser Bilder ist die Kirche, das Gotteshaus: im Byzantinischen die Chorapsis im Innenraum, der Triumphbogen, das Kuppelgewölbe; in der Romantik aussen das Bogenfeld der grossen Portale. In Grösse, Form, Gesinnung wird das Monumentale gesucht. Denn diese Bilder sollen allsichtbare, offiziell verbindliche Vergegenwärtigungen Gottes vor der Masse der christlichen Gemeinde sein. Das Verhältnis dieser Masse zu Gott ist die Furcht. Selbst wenn Christus in seinem irdischen Dasein dargestellt wird, bleibt er den Menschen dieser Zeit der ferne, allgewaltige Gott, der mit dem Menschen nichts gemein hat. In den ottonischen Fresken an den Langhauswänden von St. Georg in Oberzell auf der Reichenau erscheint er in analogischer Bilderfolge als Heiland, der Kranke heilt, Tote auferweckt. Das Thema ist charakterisiert für diese Zeit, es tritt mit Vorliebe auch in der Buchmalerei auf. In überragender Gestalt, mit mächtigem Nimbus, zwingender Gebärde ist Christus der wundermächtige Gott, der das Irdische besiegt. Selbst in den Leben-Jesu-Folgen ottonischer Zeit wird in der Erscheinung Christi nicht das Menschliche, Irdische, sondern das Göttliche und Ewige aufgesucht. Wie sich das Geschehen nicht in einem Raum, sondern vor visionärer Fläche vollzieht, nicht als zeitlich-geschichtlicher Vorgang, sondern in überzeitlicher Sinnbildhaftigkeit, so verharret Christus selbst durch die Leiden der Passion hindurch in fürstlich-göttlicher Erhabenheit über das Irdisch-Menschliche.

die kein Empfinden für Angst und Schmerz zulässt. So wird konsequenterweise die Passionsdarstellung in dieser Kunst nicht heimisch. «Spätantike, Renaissance und Barock haben diese für die christliche Kunst so zentralen Szenen (Szenen um den Kreuzestod Christi) unaufhörlich gestaltet. Doch unterscheidet sich der eigentümliche Gehalt der ottonischen Darstellung sehr wesentlich von allem Späteren. Was Dürer als eine der Hauptaufgaben der Kunst bezeichnet, «dann durch Malerei mag angezeigt werden das Leiden Christi...», eben dies liegt der ottonischen Zeit fern. Nicht die Passion, sondern das lebendige Wirken steht inmitten ihrer Christus-Auffassung. Zum Opfertod hält sie sich in einer eigentümlichen Distanz. Wie etwas Heiliges und Unversehrbares, vor irdischer Einwirkung ganz Fernzuhaltendes wird das Leibliche des Gottes aufgefasst»¹¹. Und wenn dennoch gerade diese Zeit und Kunst das plastische Grosskruzifix geschaffen hat, so ist das wiederum charakteristisch. Denn das Kruzifix stellt ja nicht eine Station der Passion dar, sondern zeigt Christus als den göttlichen Erlöser ausserhalb von Zeit und Raum. Erst spätere Zeit vermenschlicht auch den monumentalen Kruzifixus.

Der Prozess der Annäherung Christi ans Irdische und Menschliche ist ein langer und vielschichtiger. Er beginnt mit der Gotik und gelangt zu einem vorläufigen Abschluss in der Renaissance. Der grundsätzliche Wandel ist vollzogen, wenn Christus, wie im Beweinungsbild Mantegnas in der Mailänder Brera, in herber männlicher Körperlichkeit in einem perspektivischen Raume liegt, tiefensenkrecht verkürzt, die Füße vorn, den Kopf hinten, ohne Hoheit, ohne Würde, fast wie ein gewöhnlicher Leichnam¹². Mit diesem sekularisierten Christusbild Mantegnas befinden wir uns in der Nähe Dürers.

Dürers Christus ist ganz hingegeben in Raum und Zeit, wie der Mensch bestimmt durch ein Hier und Jetzt. Seine Zeitlichkeit zeigt sich besonders prägnant darin, dass sich Dürers Christusbildungen zu einem grossen Teil ordnen in das Nacheinander einer zeitlichen *Folge* als Leben-Jesu. Christus bekommt ein Leben wie ein Mensch, das gleichsam biographisch erfasst und verfolgt werden kann. Diese Biographie spinnt sich breit hin, beginnt schon mit wichtigen Ereignissen aus dem Leben der Vorfahren, enthält dann im Hauptteil Geburt, Jugend, Wirksamkeit und Sterben Christi und endet schliesslich im Gipfel der eschatologischen Er-

¹¹ Hans Jantzen, *Ottomische Kunst*, München 1947, p. 87.

¹² Hans Jantzen, *Mantegnas Christo in scurto*, in: *Ueber den gotischen Kirchenraum und andere Aufsätze*, Berlin 1951, p. 49 ff.

eignisse. Der Schwerpunkt liegt in den Szenen der Passion, daneben wird auch die Jugendgeschichte durch liebevolles Verweilen ausgezeichnet. Denn in diesen Abschnitten des Lebens Jesu kann sich menschliches Einfühlen in Menschliches am besten auswirken. Zur Zeitlichkeit gehört der Raum, der bei Dürer ganz im Sinn des Biographischen nicht als Raum schlechthin, sondern als jeweils der Situation anempfundene Oertlichkeit erscheint. Was Dürer an Christusdarstellungen ausserhalb der werkmässigen Folgen geschaffen hat, trägt natürlich diese Züge nicht weniger, denn das Menschliche ist die Weise, in der sich Dürer Christus überhaupt vergegenwärtigt. Aber all dies ist noch gar nicht das ausschliesslich Dürersche. Grundsätzlich finden wir diese Züge auch schon bei Giotto, wenn da die Oertlichkeit der einzelnen Szenen auch noch als rein kulissenhafte Andeutung sich in der Nähe blosser Räumlichkeit hält und die zeitliche Abfolge in einem mit Zäsuren aufgehaltenen Rhythmus schwerer fliesst, die einzelnen Darstellungen schwerer wiegen und unwiederholt bleiben.

Dürers so menschliches Christusbild zeichnet sich aus durch porträt-hafte Züge, die sich ebenso deutlich abzeichnen als sie schwer zu fassen sind. Aus den Anfängen der «Grossen Holzschnittpassion» heraus bildet sich das Porträt-hafte rasch zu voller Entschiedenheit und Stetigkeit aus. Die hohe und ebenmässige Gestalt, das edle geistige Haupt werden unverwechselbar und sind wohl tiefer ins Bewusstsein der deutschen Menschen eingegangen als irgendein anderes Christusbild. Das lange, gelockte, über die Seiten des Kopfes auf die Schultern fallende Haar und der kurze, in der Mitte geteilte Bart sind die vertrautesten und zuerst ausgebildeten Merkmale. Einem schön gewölbten Hinterhaupt entspricht vorn die hohe Stirn und die kräftige, gebogene Nase. Der Blick der tiefen Augen und der von einem Kinn- und einem leichten Schnurrbart gerahmte, so leidens-fähige Mund vollenden das Antlitz. Aber es ist nicht einmal zuerst die feste physiognomische Struktur dieses Antlitzes, worin das Porträt-hafte kenntlich wird, sondern innerhalb dieses Bleibenden die lebendige Vielfalt seiner ausdrucksbetonten Wandlungen, in denen es doch stets wieder-erkennbar, sogar vertraut wie das Antlitz eines uns nahestehenden Menschen bleibt. Ausserhalb einer Situation, in idealer Abgeklärtheit erscheint dieses Bildnis in dem herrlichen Kupferstich mit dem von zwei Engeln getragenen Schweisstuch der Veronika (B. 25). Und es ist schon lange bemerkt worden, dass das Münchener Selbstbildnis auf Dürers Christus-vorstellung hin idealisiert ist¹³. Gerade dieses Selbstbildnis weist uns

darauf hin, dass zu dem allgemein Bildnishaften in Dürers Christusange-
sicht selbstbildnishaft Züge eingeflossen sein dürften. Das Christusbild
tritt damit in einen Grad der Vermenschlichung, den wir als blasphemisch
empfinden würden, wenn ihm nicht die Kehrseite dieser Vermenschlichung
Christi, nämlich eine sehr ernst gemeinte Verchristlichung des Menschen
mit zugrunde läge. Die Bildnishaftigkeit, ja Selbstbildnishaftigkeit von
Dürers Christusbild stellt einen letzten, sublimierten Grad der Vermensch-
lichung Christi dar. Das Leben Christi ist in die eigene Person des Künst-
lers eingegangen und wird in eigener Seele durchlebbar. Damit gelangt es
aber auch in die Stimmungsvielfalt der menschlichen Seele. Dieselbe
Station des Lebens kann in verschiedener Weise empfunden werden, sie
wird abwandelbar. So erklärt sich schliesslich der einzigartige Reichtum
von Dürers Christusdarstellungen.

Das Menschentum, in das Dürers Christus inkarniert erscheint, ist aber
kein gewöhnliches, alltägliches. Gerade in der Betrachtung der Oelberg-
darstellungen hat sich ja gezeigt, wie es sich davon unterscheidet. Christus
wird über die schlafenden Jünger, die das Gewöhnliche repräsentieren,
erhoben in eine Art Gottmenschentum, in dem gegenüber dem sekulari-
sierten Christus wieder eine Annäherung an das Göttliche auf einer neuen
Ebene gesucht wird. Dürers Christus ist Mensch und Gott zugleich.

Diese Synthese von Menschlichem und Göttlichem im Christusbild ent-
spricht dem weitgespannten Wesen Dürers, das als eine Art Doppelnatur
längst erkannt worden ist¹³. Sie schliesst in sich Mittelalter und Neuzeit,
Nürnbergisches Deutschbürgertum und Europäertum, Nördliches und
Südliches zu einer Einheit zusammen. Im Künstlerischen wird sie fassbar
als Verbindung einer ausdrucks-geladenen Erregtheit (besonders die
Dürersche Linie erfüllend) einerseits und hoher baulicher Strenge ander-
seits. Diese Verbindung zeichnet besonders die beiden eigentlichen Be-
reiche von Dürers künstlerischem Schaffen aus: das Porträt und die reli-
giösen Darstellungen. Die Menschseite Christi nun erscheint verknüpft
mit dem Innerlichen, seelisch Bewegten im Wesen Dürers, die Gottseite
mit dem Hoheitlichen, Strengen, in dem auch das streng Bauliche seiner
Bildgestaltung wurzelt. Wie dies im einzelnen Werk sich zur Ganzheit,
Einheit zusammenschliesst, haben die Beschreibungen der Oelbergdarstel-

¹³ Heinrich Wölfflin, *Die Kunst Albrecht Dürers*, München 6. Auflage 1943, p.
188—190.

¹⁴ Heinrich Wölfflin, *Albrecht Dürer, Auszug aus der Nürnberger Festrede 1928.*
in *Gedanken zur Kunstgeschichte*, Basel 1941, p. 127—129. Neuerdings auch
H. Th. Musper, *Albrecht Dürer*, Stuttgart 1952, p. 8.

lungen gezeigt. Ja, es scheint, dass gerade hier in der Darstellung Christi am Oelberg diese Spannung, von der wir Dürers Wesen und Gestaltungsweise erfüllt sehen, in ganz besonderer Weise wesentlich wird. Gethsemane setzt wie keine andere Station im Leben Christi eine Doppelseitigkeit in seinem Wesen voraus: das Menschliche und das Göttliche. Der, welcher in Gethsemane in Angst fällt und das Kommende von sich abwenden möchte, das ist der «Sohn des Menschen»: der, welcher sich fasst und das Erlösungswerk auf sich nimmt, das ist der «Sohn Gottes». Wir erinnern uns hier nochmals des massgebenden Schriftwortes: «Mein Vater, ist's möglich, so gehe dieser Kelch von mir: doch nicht, wie ich will, sondern wie du willst» (Matthäus). Hier spricht deutlich die Erregung der Angst und die Ueberwindung durch höhere Kraft aus Einem. Wir sehen: Der polaren künstlerischen Konzeption Dürers steht im Oelbergthema eine entsprechend polare Konzeption in der Erscheinungsweise Christi gegenüber. Das einer künstlerischen Gestaltungsweise immanente Wesen und das immanente Wesen eines künstlerischen Themas kongruieren. Darin sehen wir den Grund für die Tatsache, dass Dürer von allen von ihm bevorzugten Passionsthemen gerade das Oelbergthema am meisten behandelt und dass es ihn von allen Leben-Jesu-Themen am längsten beschäftigt hat. Es ist das eigentlich ausgezeichnete Thema.

Zusammenfassend gesprochen liegt das Wesen von Dürers Oelbergdarstellungen in der Sichtbarmachung der E r s c h ü t t e r u n g. Die Erregung der Angst erschüttert Christus, erschüttert seine Göttlichkeit. Das ganze vor der Vollendung stehende Werk Christi wankt einen Augenblick in Gefahr. Das ist ja das ganz Besondere der Gethsemanesituation. In der Erschütterung, in der Christus hier schwankt, erblicken wir abermals die Erscheinung der polargespannten Konzeption im Künstlerischen und Thematischen. Denn die Erschütterung ist ja nichts anderes als d i e Weise, in der das Feste (baulicher Charakter — Gottseite Christi) die Bewegung (Audruckserregung — Angst des Menschensohns) wesentlich erfährt.

Der geschichtliche Raum, in dem und für den dieses Christusbild geschaffen wurde, ist die Reformation des Nordens, in deren Mitte Luther steht. Es ist die Zeit neuer, persönlich gestimmter Frömmigkeit. In der Freiheit eines Christenmenschen steht der reformierte Mensch unmittelbar verantwortlich vor einem zwar menschlichen, aber doch hohen Gott. Dies hat Dürers Christusbild mit der theologischen Christusauffassung der Reformation gemeinsam. Darüber hinaus klingen Dürers und Luthers

persönlicher künstlerischer Ton in der tiefen Innerlichkeit und in Kraft und Ernst nah verwandt, wie die Eingangsverse eines Kirchenliedes von Luther bezeugen mögen, die wegen ihres Inhalts noch besonders geeignet erscheinen, mit Dürers Oelbergdarstellungen in Vergleich zu stehen:

Aus tieffer not schrey ich zu dir
Herr Gott erhor meyn ruffen
Deyn gnedig oren ker zu mir
und meyer bitt sie offen

Den Inhalt seines Glaubens kennt der selbstverantwortliche reformierte Mensch aus der Bibel selbst, die ihm, in die Muttersprache übersetzt, in Haus und Hand gegeben ist. Die Bibel und somit die christliche Offenbarung wird damit persönlich. So geht das Menschliche der Christusauflassung Hand in Hand mit dem persönlichen Aufgerufensein des Christenmenschen.

Und so ist Dürers Christusbild geschaffen für den einzelnen Gläubigen, nicht für die Gesamtheit als Masse. Es ist nicht mosaiziertes, gemaltes, gemeisselte Wand-Bild an ausgezeichneter Stelle des die christliche Herde versammelnden Gotteshauses. Es ist — wie die Bibel — dem Menschen in Haus und Hand gegeben als schlichtes graphisches, druckgraphisches Blatt. Insbesondere als Holzschnitt — der durch das ihm zugrundeliegende und auch einverleibte Material des Holzes, das dem Menschen von einfachen und elementaren Gegenständen seines Daseins wie Herdscheit, Balken, Bett, Stuhl, Tisch, Schrank, Sarg vertraut und gemüthhaft anverbunden ist, besonders persönlich-innerlich werden kann.

So wird die Graphik hier als künstlerische Gattung in engster Verbindung mit der Zeit und dem Geist der Reformation gesehen, als eine ihrer geschichtlichen Taten überhaupt. Die Graphik gehört nicht Dürer allein, aber indem er als der überragende Künstler im grossen Raum der Reformation sein Eigenstes in der Graphik und als Graphik geschaffen hat, gehört sie ihm doch ganz besonders.

Literatur-Verzeichnis

I. Spezielle Dürer-Literatur

- Burckhardt, Daniel, Albrecht Dürers Aufenthalt in Basel, 1492—1494, München und Leipzig 1892.
- Dogson, Campbell, Albrecht Dürer, London und Boston 1926.
- Dürer, Albrecht. Sämtliche Kupferstiche, mit einem Geleitwort von Heinrich Wölfflin, herausgegeben vom Einhorn-Verlag, München 1936.
- Ephrussi, Charles, Albert Durer et ses dessins, Paris 1882.
- Hetzer, Theodor, Dürers Bildhoheit, Frankfurt a. M. 1939.
- Jedlicka, Gotthard, Albert Durer, Paris 1928.
- Kurth, Willi, Albrecht Dürer, Sämtliche Holzschnitte, mit einem Geleitwort von Campbell Dodgson, München 1927.
- Lange, K., und Fuhse, F., Dürers schriftlicher Nachlass, Halle a. S. 1893.
- Lippmann, Friedrich, Zeichnungen von Albrecht Dürer. 7 Bände mit 913 Nummern. Berlin 1883—1929. (Die beiden letzten Bände bearbeitet von Friedrich Winkler.)
- Meder, Joseph, Dürer-Katalog. Ein Handbuch über Albrecht Dürers Stiche, Radierungen, Holzschnitte, deren Zustände, Ausgaben und Wasserzeichen, Wien 1932.
- Springer, Anton, Albrecht Dürer, Berlin 1892.
- Stadler, Franz, Dürers Apokalypse und ihr Umkreis, München 1929.
- Thausing, Moriz, Dürer, Geschichte seines Lebens und seiner Kunst, Leipzig 1876.
- Tietze, Hans- und Tietze-Conrat, E., Kritisches Verzeichnis der Werke Albrecht Dürers,
1. Band, Der junge Dürer, Augsburg 1928.
2. Band, Der reife Dürer, 1. Halbband, Basel und Leipzig 1937
2. Halbband, Basel und Leipzig 1938.
- Waetzoldt, Wilhelm, Dürer und seine Zeit, Wien 1935.
- Waldmann, Emil, Albrecht Dürer, Leipzig 1916.
- Waldmann, Emil, Albrecht Dürers Handzeichnungen, Leipzig 1918.
- Winkler, Friedrich, Dürer, Des Meisters Gemälde, Kupferstiche und Holzschnitte, Klassiker der Kunst. Band IV, 4. neubearbeitete Auflage, Berlin und Leipzig o.J.
- Winkler, Friedrich, Die Zeichnungen Albrecht Dürers,
Band I, 1484—1502, Berlin 1936,
Band II, 1503—1510/11, Berlin 1937,
Band III, 1510—1520, Berlin 1938,
Band IV, 1520—1528, Berlin 1939.
- Wölfflin, Heinrich, Die Kunst Albrecht Dürers, München, 6. Auflage 1943.
- Wölfflin, Heinrich, Albrecht Dürer. Handzeichnungen, München, 12. Auflage 1942.

I I. K a t a l o g e

- Berlin: Elfried Bock, Zeichnungen deutscher Meister im Kupferstichkabinett Berlin, beschreibendes Verzeichnis sämtlicher Zeichnungen mit 193 Lichtdrucktafeln, Berlin 1921, Band I Text, Band II Tafeln.
- Elfried Bock und Jakob Rosenberg, Die Zeichnungen niederländischer Meister im Kupferstichkabinett Berlin, beschreibendes Verzeichnis sämtlicher Zeichnungen und 220 Lichtdrucktafeln, Berlin 1930, Band I Text, Band II Tafeln.
- Düsseldorf: Illa Budde, Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der staatlichen Kunstakademie Düsseldorf, Düsseldorf 1930.
- Erlangen: Elfried Bock, Die Zeichnungen in der Universitäts-Bibliothek Erlangen, Frankfurt a. M. 1929, Band I Text, Band II Tafeln.
- Geisberg Max, Der deutsche Einblattholzschnitt in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, München 1930.
- Geisberg, Max, Die Buchillustration in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, München 1930/31.
- Hind, Arthur M., Early italian engraving, a critical catalogue with complete reproduction of all the prints described, Part I: Florentine engravings and anonymous prints of other schools in four volumes with 714 illustrations on 488 plates, London 1938.
- Lehrs, Max, Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV. Jahrhundert, 9 Bände, Wien 1908—1934.
- London: Arthur M. Hind, Catalogue of drawings by dutch and flemish artists, preserved in the Department of prints and drawings in the British Museum, Vol. III & IV, London 1926/1931.
- A. E. Popham, Catalogue of drawings by dutch and flemish artists, preserved in the Department of prints and drawings in the British Museum, Vol. V, Dutch and flemish drawings of the XV and XVI centuries, London 1932.
- Campbell Dodgson, Woodcuts of the XV century in the Department of prints and drawings, British Museum, London, Vol. I 1934, Vol. II 1935.
- Paris: L. Demonts, Musée du Louvre, Inventaire général des dessins des écoles du nord: école allemande et suisse, Band I & II, Paris 1937/1938.
- Frits Lugt, Musée du Louvre, Inventaire général des dessins du Musée du Louvre et du Musée de Versailles: écoles française, 11 Bände, Paris 1907—1938.
- P.-A. Lemoisne, Les Xylographies du XIVe et du XVe siècle au Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale, 2 Bände, Paris und Brüssel 1927/1930.
- Schreiber, W. L., Handbuch der Holz- und Metallschnitte des XV. Jahrhunderts, Band I, Holzschnitte mit Darstellungen aus dem alten und neuen Testament, den apokryphen Evangelien und biblischen Legenden, Leipzig 1926, Band V, Metallschnitte (Schrotblätter) mit Darstellungen religiösen und profanen Inhalts, Leipzig 1928.
- Wien: Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der Graphischen Sammlung Albertina, herausgegeben von Alfred Stix, 6 Bände, Wien 1926—1941.

III. Diverses

- Baldass, Ludwig, von, Albrecht Altdorfer, Zürich 1941.
- Baldass, Ludwig, von, Conrad Laib und die beiden Rueland Frueauf, Wien 1946.
- Benesch Otto, Der Maler Albrecht Altdorfer, Wien 1939.
- Dorner, Alexander, Meister Bertram von Minden, Berlin 1937.
- Glaser, Curt, Die altdeutsche Malerei, München, 1924.
- Jantzen, Hans, Ottonische Kunst, München 1947.
- Knapp, Fritz, Andrea Mantegna, Des Meisters Gemälde und Kupferstiche, Klassiker der Kunst Band 16, 2. vermehrte Auflage, Berlin/Leipzig o. J.
- Koch, Karl, Die Zeichnungen Hans Baldung Griens, Berlin 1941.
- Meder, Joseph, Die Handzeichnung, ihre Technik und Entwicklung, 2. Auflage, Wien 1923.
- Posse, Hans, Lucas Cranach d. Ae., Wien 1942.
- Stange, Alfred, Deutsche Malerei der Gotik, 3 Bände, Berlin 1934—38.
- Steinbart, Kurt, Konrad von Soest, Wien 1946.
- Winkler, Friedrich, Altdeutsche Tafelmalerei, München 1941.

Curriculum vitae

Ich wurde am 12. Februar 1918 als Sohn des Wilhelm Plüss und der Marie Plüss, geb. von Aesch, in Murgenthal (Kt. Aargau) geboren. Von 1925—1929 besuchte ich die Primarschule des Heimortes, von 1930—1934 die Bezirksschule Rothrist. Im Frühjahr 1934 trat ich ins Lehrerseminar Wettingen ein, 1938 erwarb ich dort das Wahlfähigkeitszeugnis als aargauischer Primarlehrer. Die folgende Zeit bis zur Immatrikulation an der Universität Zürich im Herbst 1942 war fast ganz mit Militärdienst ausgefüllt. An der Universität studierte ich die ersten drei Semester Germanistik, trat dann zur Kunstgeschichte über. Vom 1. Dezember 1945 bis Ende 1946 war ich als wissenschaftlicher Mitarbeiter, vom 1. Januar 1947 bis zum Oktober 1948 als Assistent an der Graphischen Sammlung der Eidgenössischen Technischen Hochschule wissenschaftlich und praktisch tätig. Nach einem Studienaufenthalt in Florenz legte ich im Oktober 1947 an der Universität Zürich das mündliche Doktorexamen ab. Ich habe hauptsächlich die Vorlesungen, Seminarien und Uebungen der Herren Professoren Gotthard Jedlicka, Hans Hoffmann, Franz Stadler, Arnold von Salis und Emil Staiger besucht. Allen meinen Lehrern danke ich herzlich für ihre Förderungen.

